Die literarischen Motive in der erzählenden Kunst Arthur Schnitzlers

(Teildruck)

Inaugural-Dissertation
zur
Erlangung der Doktorwürde
der Philosophischen Fakultät
der Johann Wolfgang Goethe-Universität
Frankfurt a. M.
vorgelegt
von
Helmut Wiedenbrüg
aus Frankfurt a. M.

Frankfurt a. M.
Druck von August Osterrieth
1934

Referent: Professor Dr. Franz Schultz.
Korreferent: Professor Dr. Schwietering.
Tag der mündlichen Prüfung: 29. Juli 1932.

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

Dieser Druck bildet nur einen Teil der von der Fakultät angenommenen Abhandlung.

In Dankbarkeit
meiner Mutter

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41547409_0003

Die literarischen Motive in der erzählenden Kunst Arthur Schnitzlers

Disposition

A) Einleitung.

I. Voruntersuchung.

a) „Das Individuum gewordene Wien".

b) Methodisches.

c) Wien um 1900
Falsche Lichteffekte — Die Wirklichkeit — Erbe aus der Kultur der Vergangenheit — Neue künstlerische Strebungen — Bahr, Mahler, Klimt. Das Symbolische des Rosenkavalierwalzers.

d) Die gesellschaftliche Schichtung im Wien der Schnitzlerzeit, Schnitzler als Gesellschaftskritiker.

e) Das Formal-Novellistische, Schnitzler als Wegbahner der Monologlnovelle — deren Gesetze — Schnitzler — Spitteler.

f) Die literarischen Vorgänger Schnitzlers:
Ferdinand von Saar, Marie von Ebner-Eschenbach u. a. m.

II. Die Mitstrebenden Schnitzlers, die bei ihnen auftretenden Motive.

a) Künstler und Künstlertum.

b) Offiziere.

c) Duellmotiv.

d) Judentum.

e) Untreuemotiv, Frauengestalten.
* Die fromme, aufs Jenseits eingestellte Frau, die bei Schnitzler nicht aufzuweisen ist.

f) Das Motiv des Fiakers.

g) Das Motiv des Kaffeehauses.

B) Hauptteil.

I. Die Motive in der erzählenden Kunst Schnitzlers im Zusammenhang mit seinen männlichen Gestalten:

a) *Künstler:*

1. Die Künstlernovelle Thomas Manns.
2. Die Gestalt des Künstlers in seiner Verhaftung mit Wien und mit Schnitzlers Künstlertum.
   Der Typ des souveränen Künstlers, seine Stellung zur Frau — Die inneren Konflikte — Die rein psychologische Lösung — Der satyrisch gezeichnete Schriftsteller.
3. Der ausübende Künstler — Die wohlwollende Haltung des Dichters — Freiwild — Die Typologie des Schauspielers — Die leichtsinnige Bühnenkünstlerin.

4. Die Künstlerin auf geringerem Niveau.
   Variété- und Kaffeehaussänger.
5. Der Anwalt des Bühnenkünstlers.
6. „Tristanbegeisterung".

b) *Offiziere:*
1. Die animose Haltung des Dichters.
2. Der österreichische Soldat — Seine gesellschaftliche Rolle — Das Problem der Ehre, des Spiels und des Selbstmordes.
   Verdumpfung — Verrohung.
3. Hazardmotiv:
   Schnitzlers Erklärung — Die Offizierstragödie.
4. Duellmotiv:
   Die sarkastische Behandlung im „Leutnant Gustl".
5. Das Duell als Waffe des Judentums.
6. Der Begriff der Sühne durch das Duell.

c) *Der Arzt:*
1. Hans Carossas Werk, ärztliche Weltanschauung.
2. Der Arzt am Kranken- oder Sterbebett — Der Unglücksfall — Die Todesursachen — Der zuspätkommende Arzt.
3. Die Liebe am Sterbebett.
4. Die Krankenberichte:
   Die Verwendung der Krankheit zur Verschleierung eines Verbrechens — Der Arzt als Geburtshelfer — Der Kurarzt.
5. Der Subjektivismus des Dichters.

d) *Judentum:*
1. Die Vorgänger:
   Kompert — Schiff — David.
2. Die Stellung des Juden gegenüber den Offizieren.
3. Die Feststellung des Judentums für „Fräulein Else".
4. Die jüdische Anekdote.
5. Der strebsame Wissenschaftler.
6. Thereses Stellung in jüdischen Häusern.

e) *Die Namengebung bei Schnitzler:*
1. Die Möglichkeit der Feststellung von Selbstbildnissen des Dichters durch die Namengebung.
2. Das Beispiel Richard Strauß.
3. Die Absicht bei der Namengebung.
4. Überblick über das Material der Namen.
5. Die symbolische Bedeutung des Namens bei Raabe, die spärlich verwendete Symbolik bei Schnitzler — Der Zuname.
6. Die Namen bei „Fräulein Else".

Die literarischen Motive in der erzählenden Kunst Arthur Schnitzlers

I. Voruntersuchung

„Jede Nation, jede Rasse kann sich zu einem Einzelwesen konzentrieren, einen Extrakt seiner selbst erzeugen, ihren Gehalt gleichsam zu einem Individualkind ausgebären! Solche Identitäten, solche „Söhne" nennt man dann „Genies"!" (P. Altenberg, „Was der Tag mir zuträgt", S. 291) schreibt Peter Altenberg in seiner bizarren Art in der Kurzgeschichte „Ein Wiener" und an gleicher Stelle: „Lueger ist das Individuum gewordene Wien". Jeder Schriftsteller von Rang darf als solches Einzelwesen aufgefaßt werden, das den Extrakt, den Inhalt einer Nation, bzw. einer Rasse darstellt und bei der Betrachtung von Arthur Schnitzlers Novellistik gelten für ihn diese Sätze Altenbergs ganz besonders, vor allem auch der über Lueger ist übertragbar, denn in vieler Hinsicht ist Schnitzlers Wesenheit „Das Individuum gewordene Wien". Der Begriff der heutigen Donaumetropole ist natürlich durchaus anders als der des Vorkriegs-Wien, das als Kaiser- und Hauptstadt eines gewaltigen Reichs von anderen Elementen beherrscht war als die österreichische Hauptstadt der Nachkriegszeit. So wird es notwendig, Arthur Schnitzler auf und aus den damaligen Voraussetzungen heraus zu erfassen. Daraus läßt sich bei der Einzelanalyse seiner Novellen und Romane die Möglichkeit gewinnen, seine Gestalten und Motive als vorbedingt und nach inneren Gesetzlichkeiten gegeben festzustellen.

Methodische Bemerkungen.

Infolgedessen müssen das Wiener Milieu, die zu Schnitzlers Zeit neu emporstrebenden Richtungen in der Kunst, seine literarischen Vorgänger und das historische Erbe, das er von ihnen übernahm, in kurzem Aufriß gegeben werden. Endlich ist es nötig, die Motive der mitstrebenden Dichter und Schriftsteller, soweit sie in deren erzählender Kunst zum Vergleich in Frage kommen, auf breiterer Grundlage aufzuzeigen, um in der Schnitzler speziell gewidmeten Hauptuntersuchung die Motive jeweils parallel geordnet bei ihm wieder zu finden. Es werden durch die gemeinsame Untersuchung mit den Werken der anderen Dichter seine Motive hinsichtlich des Ursprungs im Österreichertum möglichst geklärt. Ergeben sich Gruppen, die nicht aus der österreichischen Literatur, weder aus der historisch vor ihm liegenden, noch aus der gleichzeitigen verständlich sind, so werden zur Erhellung des Ursprungs jeweils kapitelmäßig in kürzester Form die möglichen Gründe aus Schriftstellerberuf und Lesefrüchten vorangestellt oder an passender Stelle eingeschoben. Zugleich soll die nun folgende Darstellung und Aufzählung der Motive bei österreichischen Schriftstellern der Schnitzlerzeit zeigen, welche wir bei Schnitzler wieder zu erwarten haben, oder aus welchen Gründen der einen oder anderen Gestalt bei ihm eine Wiederkehr versagt ist. Außerdem wird die Wiederholung der Motive, ihr Zusammenhang mit- und untereinander, weitmöglichst nachzuweisen sein, und ebenso, ob und in welcher Weise vom einen bis zum anderen eine Umformung oder Weiterentwicklung stattgefunden hat, so daß an Hand dieser Feststellungen sich zwanglos ein Bild von Evolution und Stagnation, von Expansion des Könnens in Jugend und Alter des Dichters ergibt. Nach Möglichkeit wird in chronologischer Reihenfolge vorgegangen. Der Vollständigkeit eines Motivs zuliebe wird die eine oder andere Stelle mehrfach, aber jedesmal zur Ergänzung und ungestörten Durchführung eines neuen Zusammenhanges aufgeführt.

Motive, die in anderem Zusammenhang schon von dritter Seite untersucht wurden, sollen nicht behandelt werden, es fällt also das Motiv des „süßen Mädels" weg (vgl. hierüber Körner „Gestalten und Probleme"). Auch der etwaige Einfluß Sigmunds Freud kommt nicht in Frage, da Reick hierzu das Grundlegende aus Schnitzlers Werk herausgearbeitet hat, vor allem über das Motiv des Traumes. Überdies hat Freud an Schnitzler einmal geschrieben, alles was er gefunden habe, sei von dem Dichter in irgendeinem Werk oft längere Zeit schon vorausgeahnt und vorgestaltet gewesen, was mehr die Frage nach Schnitzlers Einfluß auf Freud als umgekehrt ergeben würde.

Wien um 1900. Um eine Persönlichkeit wie Schnitzler zu verstehen, ist eine Orientierung über Zeit und Umstände, vor allem aber über jenes Wien nötig, dem er entstammt. Erst nach Erstellung dieses Hintergrundes ist er in seinen Bedingtheiten, seinem Wollen und Können und den notgedrungen sich in sein Werk eindrängenden Themen zu erfassen.

Wien, wie Schnitzler selbst spottet, wird als die Stadt des „süßen Mädels", des Fiakers, des Backhändls, kurz einer Anzahl Dinge aufgefaßt, die diesen Begriff, selbst in seiner äußersten Wesenheit, nicht tangieren. Durch Kitschfilme, gegen die zu polemisieren Zeitverschwendung wäre, wird die Donaustadt in süßlich romantisierender Form, ohne ihre wirkliche Romantik, Schönheit und Eigenart zu malen, dem deutschen Menschen vorgeführt und in diesem falschen Lichte auch vom Reisenden gesehen, der enttäuscht ist, wenn er in der Wirklichkeit weder die auf diese Weise aufgetragenen Farben noch die Beleuchtung des Filmateliers wiederfindet.

In Wahrheit aber stand der Dichter in einer Umgebung, die anders aussah. Wohl sind der Kahlenberg, der auf die Stadt herniederschaut, der Ring mit seinem geschäftigen Treiben, die Kärntnerstraße mit ihren glanzvollen Schaufenstern, ihren prächtigen Läden, der Stephansturm, das ewige Wahrzeichen, auch für ihn geistige Verpflichtung. Wohl bedeuten auch ihm der Semmering, das Schneeberggebiet, Baden bei Wien, Kloster Neuburg, landschaftliche Heimat, und ebenso kennt er die laute, lärmende Romantik des Praters, des Riesenrades, und die schwermütigere des Parks von Schönbrunn, die er in dem „Jungen Medardus" gestaltet. Nicht aber klingt durch seine Dichtung der glanzvolle Lärm des Walzertaktes, den man so oft für den Grundrhythmus des österreichischen Lebens und österreichischer Weltanschauung überhaupt hält, sondern im schweren, weicheren Wellenschlag der Hügel und Hänge um die Stadt, im Wissen um Werden und Wachsen, aber auch um Verderben und Vergehen, fließen ihm aus der Scholle der Heimat seine Motive zu. Es ist eine herbstlich reife Kunst, die trotz aller Verwurzelung mit der Süße des Lebens die Verwandtschaft zu Hofmannsthals sehnsüchtiger Suche nach einem glanzvoll erstorbenen Gestern, dem Barock und Rokoko, wahrt. Der geheimnisvolle Dämmer der Wiener Kirchen, die schweren, wuchtigen Fassaden des frühen Barock, die durchgeistigten Formen des Höhepunkts dieser Epoche, das zierlich gegliederte Rokoko an Bürgerbauten und Palästen, mußten zum Wissen um die Vergänglichkeit erziehen, sind doch diese Baulichkeiten dauernde Mahnzeichen eines vergangenen großen Geschlechts.

Weiterhin kam Wiens Atmosphäre um 1900 neuen Wegen in der Kunst entgegen. Nicht nur in dem Erbe einer versunkenen Zeit, den steingewordenen Träumen großer Architekten, eines Hildebrandt und Fischer von Erlach, oder in Plastiken einer glühend lebendigen Körperlichkeit, wie sie Raphael Donner oder Balthasar Permoser schufen, kam das Wien der Jahr-

hundertwende dem Dichter Schnitzler innerlich nahe, sondern es war in der Literatur auch die Stadt, in der Hermann Bahr neue Wege wies. Kunst- und Musikleben, seit Mozart, Beethoven, Haydn, Schubert in besonderer Blüte an dieser Stätte, erfuhren Gustav Mahlers Einfluß als Dirigent und Komponist, eines Mannes, der auch die schwere tragische Seite der Kunst Österreichs in seinem Werk so ausgeprägt wie noch keiner vor ihm vertrat (vgl. auch Mahlers „Briefe") und die große Traurigkeit der Landschaft um Wien in seinem „Lied von der Erde", den „Kindertotenliedern" und mit der Vertonung der schwermütigen, erdfernen Zeilen Rückerts „Ich bin der Welt abhanden gekommen" in Form goß. Es war die Zeit, in der die noch heute im Wiener Opernleben so stark sich äußernde Wagner-Begeisterung herrschte, die Epoche, die den damals noch ziemlich unbekannten Sigmund Freud groß und berühmt machen sollte, die Zeit eines aufgeklärten Materialismus, in der selbst Darwin noch nicht für überwunden galt. In der Malerei rang Fritz Klimt in seiner im Sujet phantastischen, in der Technik eigenartigen Kunst, wie wir sie heute in Beispielen im unteren Belvedère erblicken, um neue Kunstformen und Wege. — Man sieht, wieviel ernsthafter, erdhafter das Österreichertum war, das mit Schnitzler zusammen kämpfte, wie anders das Wienertum und seine Atmospähre für den Künstler zu fassen ist. In dieser Luft neuer Strebungen atmete Schnitzler, selbst schon moderner, nervöser Mensch, und erlebte in den Folgejahren die Nervenkunst der „Salome" und „Elektra" von Richard Strauß. Das in letzter Vollendung noch einmal aufflackernde Rokoko, tritt ihm im „Rosenkavalier" entgegen, das in den sprühenden Rhythmen des Walzers dieser Oper Symbol und einen Ausdruck fand, der um das ewige, symbolisch mahnende Rinnen der Donauwellen weiß, die in den Ozean einmünden, um sich dort in das All zu verströmen, wie auch Schnitzlers Wienertum vom immerwährenden Flusse zeitlosen Sichverlierens des Lebens im Hafen des Todes durchströmt ist.

Die gesellschaftliche Schichtung im Wien der Schnitzlerzeit. Schnitzler als Gesellschaftsschilderer.

Wien um die Jahrhundertwende vereinigte in größter Vielfarbigkeit aber auch die verschiedensten gesellschaftlichen Elemente, wie sie wohl in keiner anderen Stadt so leicht in ähnlichem Mosaik zu finden waren. Die geographische Lage und die Eigenschaft, Hauptstadt eines aus so zahlreichen, verschiedensprachigen Nationen zusammengewürfelten Staates zu sein, bedingten jederzeit das Mitherrschen fremder Einflüsse, die in anderen Metropolen erst durch zureisende Vertreter von Fremdstaaten ein- und hochgeführt wurden. Die außerordentlich starke Durchsetzung mit Juden ließ die Probleme um diese Gruppe von Menschen dort fast stets ganz besonders in den Vordergrund treten. Das Verhältnis des Judentums zur Aristokratie bildete eine Wiener Besonderheit, da ein anderes System der Nobilitierung es ermöglichte, daß auch ohne Glaubenswechsel ein Jude bis in den Freiherrnstand emporrücken konnte. Aber nicht allein die Vertreter der semitischen Rasse suchten durch das Adelsprädikat sich anderen Gesellschaftskreisen einzugliedern, sondern schlimmster Nepotismus führte dazu, daß auch die arischen Bürgerkreise sich angelegentlich darum bemühten, wenigstens in den Stand der „Ritter von" erhoben zu werden, um leichter die Protektion der maßgebenden Kreise genießen zu können. Die Folge war das Anwachsen eines ziemlich umfangreichen Beamtenadels, auf den aber wieder die alte Aristokratie mit Geringschätzung herabblickte (vgl. Handel-Mazzetti „Brüderlein und Schwesterlein"). Das Militär spielte im Zusammenhang mit dem Adel eine außerordentlich bedeutsame Rolle. In keiner Zeit war das Wort von der Geltung des zweierlei Tuchs wahrer, als in jener Zeit.

Diese soziologischen Vorbedingungen traf Schnitzler an. Diese Gesellschaft nahm zu ihm und seinem Werk Stellung, trat ihm in Oper, Theater, auf Straße und in ihrer Geselligkeit in engerem und weiterem Zirkel entgegen. Mit ihr mußte er sich, so weit sein Werk Gegenwartsschilderung umfaßte, auseinandersetzen, denn Schnitzler neigt außer im Alter, wo seine eigene Zeit ihm historisch wurde, in seiner Novellistik nur in verhältnismäßig geringem Grade zu geschichtlichen Stoffen.

Das Formal-Novellistische.

Die literarische Situation für den beginnenden Novellisten Schnitzler wird bestimmt durch den abflauenden Einfluß des Formalismus, wie ihn Heyse vertrat.

Wenn dieser dem Roman und der Novelle seiner Zeit „die epische Ruhe des Stils mehr oder weniger" abspricht (vgl. Heyse, Novellenschatz Bd. I, S. XIII), so würde er bei Schnitzler mit Freude feststellen, daß diese Forderung an die literarisch wertvolle Novelle im großen und ganzen zurückgewonnen ist. Ohne je langweilig zu werden, versteht es Schnitzler, ausführlich zu sein, ohne zu ermüden, rein durch die Form und die Glätte seiner Prosa zu interessieren, ohne im Vortrag je zu hetzen, obwohl auch er die Handlung sehr oft im dramatisch belebten und schneller fortführenden Gespräch fortsetzt.

Heyse legt die Unterscheidung von Roman und Novelle im „Wesentlichen" so fest, daß er den Roman mit einem „Kultur- und Gesellschaftsbild im Großen", einem „Weltbild im Kleinen, bei dem es auf ein gruppenweises Ineinandergreifen oder ein konzentrisches Sichumschlingen verschiedener Lebenskreise recht eigentlich abgesehen ist", erfüllt sehen will, und im Gegensatz dazu für die Novelle fordert, daß „in einem *einzigen* Kreise" ein „*einzelner* Konflikt, eine sittliche oder Schicksalsidee oder ein entschieden abgegrenztes Charakterbild" darzustellen sei, um „die Beziehungen der darin handelnden Menschen zu dem großen Ganzen des Weltlebens nur in andeutender Abbreviatur durchschimmern zu lassen" (vgl. a. a. O. S. XVII/XVIII). Schnitzler bringt dagegen in „Sterben" und „Frau Bertha Garlan" fertig, eine schöne und klare Ausführlichkeit in den Beziehungen seiner Menschen zum Weltbild herzustellen. Auch in der geforderten strengen Scheidung nach einzelnen Kreisen und einzelnen Konflikten in der Novelle gegenüber dem Roman weiß er eine etwas freiere Handhabung einzuführen. Der Novellist Schnitzler überwindet den Formalismus mit Leichtigkeit.

In der Rahmenerzählung knüpfte die Zeit an die große Tradition an, wie sie in Österreich Grillparzer („Der arme Spielmann", „Das Kloster bei Sendomir") und Saar überliefert hatten (vgl. Gerhard Weise, „Entwicklung und Probl. der österreichischen Novellistik i. 19. Jhdt.") und die in Deutschland und in der Schweiz von Meistern wie Storm, Meyer und Keller gepflegt wurde (vgl. Moritz Goldstein, „Die Technik der zyklischen Rahmenerzählung Deutschlands von Goethe bis Hoffmann und Hans Bracher „Rahmenerzählung und Verwandtes bei G. Keller, C. F. Meyer und Th. Storm").

Die Rahmenerzählung, in ihren Vorbildern auf Boccacio „Decamerone" Margarethe von Navarra „Heptameron" zurückgehend (vgl. Pongs „Grundlagen"), denen Francesco Straparola seine „Le piacevoli notti" folgen ließ, verwirft Schnitzler ebenso, wie im Sescento Bandello in seinem „Novellino". Ist er cum grano salis Überwinder dieses formalen Erbes, so ist es doch wieder speziell die Ichform der Erzählung, mit der er immerhin jener Darstellung in erster Person innerhalb des Rahmens auch ohne diesen verwandt bleibt. Besonders wird er hierbei der Wegbahner der Monolog-

novelle, die er dreimal unter den gleichen Bedingungen von Einheit der Person, der Handlung, die diese durchlebt, und der Zeit zur Diskussion gestellt hat, 1. „Andreas Thameyers letzter Brief", 2. „Leutnant Gustl", 3. „Fräulein Else". Die formalen Bedingungen dieser neuen Novellenform lassen sich am besten mit den Worten Spittelers wiedergeben, die er seiner „Darstellung": „Conrad der Leutnant" voranstellt. Diese Sätze werten und analysieren die Monolognovelle Schnitzlers so treffend, als seien sie für diese Kunstform besonders zugeschnitten, was sich aus der innigen Verwandtschaft der minutiösen Technik sowohl bei dem Schweizer, wie bei dem Österreicher ergibt. Zudem darf man für beide den Einfluß der großen Franzosen wie Flaubert (hauptsächlich „Madame Bovary") und Maupassant (auch hier die Romane: „Unser Herz", Stark wie der Tod", „Peter und Hans") in Anspruch nehmen. Spittelers Forderungen (die in den ersten beiden Sätzen wie eine Analyse für die Darstellungsweise der französischen Vorbilder anmuten) lauten: „Die Hauptperson wird gleich mit dem ersten Satze eingeführt und hinfort nie mehr verlassen. Es wird ferner nur mitgeteilt, was jene wahrnimmt, und das so mitgeteilt, wie es sich in ihrer Wahrnehmung spiegelt (vgl. hierzu auch Dostojewski, der ähnlich schon in seinem Jugendwerk „Graue Nächte" arbeitet). Endlich wird die Handlung lebensgetreu Stunde für Stunde begleitet, so daß der Erzähler sich nicht gestattet, irgend einen Zeitabschnitt als angeblich unwichtig zu überspringen. Aus dem letzten Gesetz ergibt sich wiederum die Notwendigkeit, die Handlung binnen wenigen Stunden verlaufen zu lassen". („Conrad der Leutnant", Vorwort).

Eine der wichtigsten Voraussetzungen für den Gehalt dieser Novelle drückt Spitteler in folgenden Sätzen aus, die Wort für Wort wie für die Monologform Schnitzlers gemünzt erscheinen und bis in jede Einzelheit von ihr erfüllt werden. (Nur kommt eine große Personenzahl bei Schnitzler nicht in Frage. In „Fräulein Else" umgeht er außerdem mit großem technischen Geschick die Notwendigkeit eines „abschließenden Anhangs", denn bei Elses Sterben läßt er die übrigen beteiligten Personen schon so sprechen und handeln, daß man in logischer Ergänzung daraus mühelos konstruieren kann, wie sie sich zu und nach ihrem Tode einstellen werden. Diese Vorwegnahme des „Ausklingens der Handlung von allen Seiten her" weist formaliter über die Feststellung des letzten Satzes zu „Conrad dem Leutnant" hinaus, der nun im Zusammenhang mit den Festlegungen über Eignung und Bedingnisse eines Stoffes für die erwähnte Form angeführt wird.) „Selbstverständlich eignet sich nicht jeder Stoff zur „Darstellung", im Gegenteil, von Fragmenten abgesehen und Irrtum vorbehalten, bloß eine einzige Gattung von Stoffen, nämlich die gedrängten und geschlossenen ("dramatischen"). Ja sogar unter ihnen nur solche, die es erlauben, auf ungezwungene Weise sämtliche wichtigen Motive unmittelbar vor der Entscheidung vorzuführen. Der Faden wird dann kurz vor der Entscheidung angefaßt und nach dem Willen der Wahrheit gesponnen. Erweist sich bei dunklen („tragischen") Stoffen mit großer Personenzahl nach dem Tode der Hauptperson noch ein abschließender Anhang als notwendig, um die Handlung von allen Seiten ausklingen zu lassen, so wird der abschließende Anhang aus der Perspektive einer überlebenden zweiten Hauptperson nach den nämlichen Gesetzen gearbeitet".

Vorgänger Schnitzlers.

Sehr viel wichtiger jedoch als eine Festlegung des Gattungsmäßigen und Technischen für die Untersuchungen dieser Arbeit ist die Erstellung der Motive selbst, wie sie in der erzählenden Kunst um Schnitzler zu finden sind. Bei der speziellen Darstellung ihrer Wiederkehr in seinem Werk, zeigt

diese, wie er entweder in engster Verwandtschaft zu den Dichtern seiner Zeit steht und motivisch Gleiches bringt. Sofern in der Voruntersuchung Motive nicht belegt wurden, später aber bei ihm aufgezeigt werden können, sind sie Spezifikum seiner Kunst, Folge seiner individuellen Erlebnisse auf diesem Gebiet. Methodisch ergibt sich jeweils von selbst in der Darstellung Schnitzlers die Parallelfläche zur Unterbauung der Voruntersuchung. Zum Aufbau dieses Fundaments gehören auch die Vorgänger Schnitzlers in der österreichischen Novelle.

Wenn Heyse Grillparzers „Armen Spielmann" als „fein empfunden und ergreifend dargestellt" lobt (vgl. Novellenschatz, Bd. I, S. XXI), so ist Schnitzlers Kunst mit ihm in diesen beiden Eigenschaften verwandt, viel mehr als in der Form. Dafür aber durchdenkt und durchlebt er ein Problem, das er wieder und wieder in seinen Novellen aufnimmt: Das Traumerleben. Wie sehr er hierin spezifisch österreichisch gestaltet, zeigt Grillparzers „Traum, ein Leben", Calderon im Ursprung verschuldet. Die nicht einwandfreie Psychologie des „Armen Spielmanns" aber weist Schnitzler in weiten Abstand von dieser Novelle, jenen Schriftstellern zu, die unter Flauberts, besonders aber Maupassants Einfluß die psychologische Novelle pflegten und in der Kenntnis des Menschenherzens auf weit realerem Boden standen als der große Dramatiker. Besonders stehen Ferdinand von Saar und Marie von Ebner-Eschenbach als Gesellschafts- und Sittenschilderer Schnitzler nahe, beide zu einer Zusammenstellung vorzüglich nach Erich Schmidt geeignet, der von Marie von Ebner schreibt, sie habe, „um nur Weniges zu streifen, unter den österreichischen Erzählern leise Berührungen mit dem uns neuerdings durch Minor und Bettelheim in seinem ganzen Ertrag nahegebrachten Ferdinand von Saar" (Erich Schmidt, „Charakteristiken").

Offiziere und Aristokratenkreise (Saar „Leutnant Burda", „Vae victis", „Ginevra", „Der Excellenzherr", „Schloß Kostenitz". Marie von Ebner-Eschenbach „Unsühnbar", „Nach dem Tode", „Das Geständnis"), Judentum und nobilitierte Judenabkömmlinge, wie sie uns später in Bahrs „Rotte Korahs" begegnen, durchsetzen die Reihe Saarscher Gestalten (vgl. „Seligmann Hirsch"). Wien in seinen Einwirkungen auf die Menschen, das österreichische Regierungssystem, das Aufsteigen von Offizieren, ihre gesellschaftliche Karriere, sind Stoffe, die anders als bei Schnitzler erfaßt, trotzdem schon seine Gestalten behandeln. Aber in Verquickung mit ihnen steht als Urverbindung mit Schnitzler, süß und traurig und doch irgendwie unvergeßlich, das Erlebnis der Liebe. Nur bringt es Saar nicht in direkter Darstellung, sondern zuweilen als nach Jahren erst gegebene Rückerinnerungen an die Jugendzeit (vgl. „Der Excellenzherr", „Ginevra").

Anders als bei Schnitzler, meist nur formal betont, ist die Einführung des „Ich" in Saars Kunst, das ersterer weniger durch Benutzung der Erzählung in erster Person als durch subjektiv aufblitzende Streiflichter, die seine, des Dichters Persönlichkeit vordrängen, zum Aufleuchten bringt. Das Wohlwollen bei der Zeichnung „Seligmann Hirschs", des alten Juden, dürfte trotz karikierender Striche Saar als Vorgänger in größere Nähe zu Schnitzler stellen als Marie von Ebner, die ihre Personen aus Kreisen des Adels und Hochadels wählt, also meist ganz der eigenen gesellschaftlichen Stellung anpaßt (vgl. „Unsühnbar", „Nach dem Tode" u. a. m.). Sie betont ungewollt damit, daß es jedem Schriftsteller am nächsten liegt, die der eigenen Gesellschaftsstufe entsprechenden Menschen in seinem Werk zur Geltung zu bringen, Schnitzler beweist dies mit seinen Motiven aus Arzt und Arzttum.

Das Wissen um die Seele der Frau, wie es Marie von Ebner naturgegeben mitbrachte, ist von Schnitzler, obwohl er ein Mann ist, in noch staunenswerterer Sicherheit niedergelegt. Gerade eine Kontrastierung mit einer Dichterin stellt seine besondere Begabung auf diesem Gebiete heraus, wenngleich ihm die weiche Innigkeit zur Schöpfung von Gestalten wie „Lotti, die Uhrmacherin" und des Milieus der kleinen Leute nicht eigen ist.

Schnitzlers Judentum, außer im „Weg ins Freie", nur indirekt polemisch oder nur als Tatsache seinen Figuren beigegeben, stellt ihn sodann in eine Linie mit Leo Kompert, Schiff und J. J. David, dessen kampfreiches Schicksal er jedoch nicht erlitt, wodurch infolgedessen für ihn ein Kampfdrama religiösen Inhalts, wie Davids „Hagars Sohn" nicht möglich war. Überhaupt befindet er sich zu jenem in einem Gegensatz durch seine Stellung. Bis zu seiner Höhezeit war Wien moderne Großstadt geworden. Probleme, die gerade das Judentum betrafen, hatten sich in diesem Zusammenhang neu gebildet, und während jene auf ländlicherem Boden einen Weg ins Freie suchten, steht ihnen in Schnitzler der Typ des Großstadtjuden gegenüber.

Im Folgenden werden nun als wichtigste Unterbauung die Motive, die sich Schnitzler aus dem österreichischen Leben seiner eigenen Zeit zur literarischen Verwertung aufdrängen mußten, an ausgewählten Beispielen aus Werken seiner Zeitgenossen aufgezeigt werden.

Oper und Theater. Künstlergestalten.

Für jeden Wiener steht infolge der österreichischen Musikalität die Oper, d. h. seine, die Wiener Oper, im Vordergrund, und so spielen denn bei Peter Altenberg Oper und Theater in eine große Anzahl Kurzgeschichten hinein, besonders in Verbindung mit Wagners Wirkung. Im „Theaterabend" warten der Dichter und der Pudel der schönen Frau auf deren Rückkehr aus dem Theater. „Diese ist sein" steht unter dem Eindruck des Tristan, im „Ischler Sommer" denkt eine Frau an den Beginn der Götterdämmerung in der Oper zu Wien und läßt sich das Rheintöchterlied von ihrem Begleiter beim Abendspaziergang vorsingen. Auch fragt sie ihn, ob er im Waldesrauschen die Rheintöchter singen und „Siegfried" höre. In „Tristan und Isolde" spukt der Eindruck dieser Oper in Altenbergisch origineller Umdeutung, ebenso huldigt Altenberg Wagner in der Kurzgeschichte „Walküre" (a. a. O. S. 235), und Tristan taucht wieder auf aus „Ganz kleine Sachen" (S. 271). „Drei junge Damen vom Hofopernballet" steigen in die niedrigen Künstlersphären (a. a. O. S. 208). Schnitzler, der den Tristantaumel in seiner Höhe (vgl. Aubrey Beardsleys Bild „The Wagnerites"), nur noch als junger Mann miterlebte, feiert diese Oper im „Weg ins Freie".

Aber nicht nur als Institution wird das Theater in den Werken der Wiener Schriftsteller ausgewertet, darüber hinaus ziehen die Gestalten der Mimen und Sänger durch Novellen und Romane, teils mit ihren wirklichen Namen, teils unbenannt.

Schnitzlers zeitlicher Vorgänger Saar schwärmt vom Burgtheater und seinen Aufführungen ausführlichst im „Leutnant Burda"; eine Aufführung der „Minna von Barnhelm" wird mit der genauen Rollenbesetzung gegeben. „Schon hatte sich die erste Szene zwischen Just und dem Wirt — von Laroche und Beckmann aufs köstlichste dargestellt — abgespielt; schon hatte Major Tellheim seinen Edelmut, Ludwig Löwe als Werner den unverwüstlichen Zauber seines Naturells zu entfalten begonnen, —" („Leutnant Burda" S. 26).

„Der zweite Akt begann, Luise Neumann, als Franziska, schlug ihre schalkhaftesten, dabei innigsten Laute an, die Aktion verwickelte sich" (a. a. O. S. 26).

Am gleichen Abend berichtet der Dichter, sei im Kärtnertortheater der „Prophet" aufgeführt worden, „welche Oper damals mit Ander als Johann von Leyden noch immer eine sehr starke Zugkraft ausübte" (a. a. O. S. 25). Einige Zeit später sieht Burda die Prinzessin wieder im Theater (a. a. O. S. 45 ff.).

Nicht selten wirkt die Bühne so stark wie hier auf das erzählende Werk eines österreichischen Schriftstellers ein. Für die mitstrebenden Zeitgenossen Schnitzlers, — Saar ist allein schon zeitlich als Vorläufer anzusetzen, — bestehen unverändert Wirkung und Niederschlag des Theatererlebnisses und des großen Schauspielers. Die folgende Ausführung der mit Namen gegebenen großen Mimen oder Sänger Wiens gestattet es, ein Resultat vorwegzunehmen, das mit Saars und vieler Dichter Art, die Bühnenkünstler einzuführen, kontrastiert: Schnitzler gibt niemals Anhaltspunkte dafür, wer etwa der von ihm eingeführte Bühnenkünstler sein kann. An diese, aus dem Milieu erklärbare Tradition, schließt er sich nur mit Verwendung des Künstlers in persona, nicht aber mit dem Namen an.

Dagegen weiht Altenberg „Eine schweigende Runde" (a. a. O. S. 46) dem Andenken Friedrich Mitterwurzers als „König Philipp'. Frau Sedlmayr als Walküre erwähnt er a. a. O. S. 237. Auf Max Devrient schreibt er einige Zeilen a. a. O. S. 279.*) Überall ziehen die Helden als Schauspieler an uns vorbei, Hofmannsthal dichtet seinen Epilog auf Joseph Kainz und den Schauspieler Hermann Müller (vgl. die „Gedichte und kleinen Dramen von H. von Hofmannsthal", S. 80 ff.). Aber ebenso wie die ernste Kunst spielen auch Operette und Varieté hinein in die Gedankenkreise der Wiener Schriftsteller. Enrica von Handel-Mazzetti läßt „Brüderlein und Schwesterlein" im Ronachersaal beginnen. Sie führt ihre Helden dadurch ein, daß sie sie vom Leser an diesem Ort beim Zuschauen von Variété-Darbietungen beobachten läßt. Im zweiten Kapitel wird ein Abend im Karltheater erwähnt, der dem Abend im Ronachersaal folgt. — Die Oper wird für Felix Braun im Krieg Symbol des Wohllebens, Treffpunkt elegant angezogener, amüsierlustiger Menschen, die vergessen, daß zu gleicher Zeit an den Fronten für sie Soldaten sterben (vgl. a. a. O. S. 560 ff.). Der gleiche Dichter verwendet im „Kaffeehaus", die Kellermeier, die große Sängerin, als Ergänzung zu den sonst dort sitzenden Typen des Vorkriegsösterreichs („Agnes Altkirchner" — a. a. O. S. 82). Gelegentlich nennt auch Werfel die Oper Wiens, den Konzentrationspunkt des vornehmen Lebens, als Symbol des reichen, vornehmen alten Österreichs; er berichtet von dem Schauer der Ehrfurcht, der die Menge durchzieht, wenn zu einer kaiserlichen Opernsoirée die Wagen vorfahren, denen diademgeschmückte Damen entsteigen, Colalto, Esterhazy, Lichtenstein usw. Der Menge war es selbstverständlich, daß diese Aufführungen der Oper einfach nicht für sie da waren, sondern nur für die Vertreter des Hochadels. In „Neben der Liebe" schreibt Bahr: „Da war der gravitätische Stempel, der Freund Richard Wagners", — über dessen Gespräche über Wagner es schließlich zur Schilderung einer Opernaufführung kommt (a. a. O. S. 130/31). Lederer besucht Margit in der Oper in ihrer Loge, wo sie sich, seiner Meinung nach, ihm gegenüber „ganz auffällig kokett" benommen hat. Dies Motiv des Besuchs von Loge zu Loge fand sich auch schon in „Brüderlein und Schwesterlein" (vgl.1. Kapitel).

Den berückenden Zauber des Wiener Theaters, wie er auf einen Schriftsteller wirkt, den Helden von Bahrs „Theater", (der Schriftsteller Hermann Bahr ist in diesem Roman selbst davon eingefangen), bringt dieser kleine Roman; Premièrenstimmung, Proben, vor allem aber Schauspieler und

*) Altenberg, „Was der Tag mir zuträgt".

Schauspielerinnen untereinander, im Verkehr mit abseits vom Theater Stehenden und im Umgang mit Mäcenen aus der Aristokratie und der Hautefinance. Den Mittelpunkt bildet Mascha Bastante, die anziehende, eigenartige junge Schauspielerin mit den ihr bekannten Mäcenen und Kunstkreisen.

In der „Rahl", seinem späteren Schauspielerinnenroman, kehrt er noch einmal ausführlicher zu dem Glanz des Bühnenlebens zurück, weltanschaulich und kunstkritisch allerdings viel belasteter als in dem früheren Werk.

Wenn der Großvater Ferdinands, die alte Excellenz, nach Wien kommt, so ist ihr erstes, am Abend das Burgtheater zu besuchen („Die Rotte Korahs", Kap. 6, S. 236). Korz, der Schauspieler, ergänzt auch hier die Typologie der Wiener Gesellschaft sowohl auf dem Theater als auch im gesellschaftlichen Zirkel der Anna Scharizer, Gräfin Freyn.

Offiziere und Aristokraten.

Undenkbar war Wien ohne das Bild seiner Offiziere, der Prater ohne die vielsprachigen Mannschaften, die ihre Sonntage dort verbrachten. Kein Schriftsteller kann an ihrer Einbeziehung in sein Schaffen vorbeigehen, (vgl. F. Braun, „Agnes Altkirchner" O. S. 10. Die Schilderung der Gesellschaftszusammensetzung in Parkett und Logen) wenn er wirklich die Atmosphäre des alten Österreichs bringen will. Wieder mag Brauns Querschnitt durch das Leben Österreichs bis zur Revolution zur Erhellung dienen. Der Vater Agnes Altkirchners ist vorm Krieg martialischer Oberst (vgl. a. a. O. S. 12 f.). Die eindrucksvolle Vorfahrt eines Erzherzogs in Generalsuniform läßt die Wiener in Ehrfurcht ersterben (a. a. O. S. 189). Uniform, Auftreten und Adel durften ihrer Wirkung gewiß sein. Zwei verwandte Typen, vor denen das Bürgertum sich devot verbeugt, sind Baron Catinelli in „Agnes Altkirchner" und Herr von Lorenzen in „Brüderlein und Schwesterlein", sie werden in gleicher Position geschildert, die adlige Müßiggänger einnahmen: irgend ein Posten in einem Ministerium, in dem sie nicht viel leisten. Die Handel-Mazzetti nimmt nur eine noch ablehnendere Haltung in ihrer Schilderung Lorenzens ein als Braun in der Catinellis, der nur Hohlkopf, Causeur und Nichtstuer, ohne widerliches Streben und Verführertum bleibt. — Felix Braun führt uns im Selbstmörderklub („Agnes Altkirchner" a. a. O. S. 596 ff.) den hohlen, degenerierten Grafen Ergödy vor.

Die Frage der Aristokratie, ihre Berechtigung oder Nichtberechtigung, beschäftigt auch Hermann Bahr außerordentlich stark in seinem Buch „Himmelfahrt". Franz Graf Flayn ist an seiner Lebensberechtigung irre geworden, weil er in jedem Beruf, den er anfing, erfahren mußte, daß man von ihm seiner Herkunft gemäß keine ernste Arbeit erwartete und ihn überall als Dilettanten behandelte, selbst wenn sein Wollen noch so ehrlich, seine Begabung noch so gut war. Ihm wird die Antwort, daß es auch Menschen, nicht nur um der Nützlichkeit willen, sondern des bloßen Seins halber geben müsse (vgl. Thomas Mann „Königliche Hoheit"). Schließlich führen ihn seine Zweifel auf den Weg religiöser Erneuerung. Kein Roman zeigt vielleicht so deutlich, welches Problem der Adel Österreichs vor dem Krieg sich selbst geworden war. Gleichzeitig sind seine Exponenten, Franz sowohl als auch sein Bruder Anton, in äußerst günstigem Lichte gesehen, ersterer auf dem Strome seiner Innerlichkeit vordringend, jener strebsam auf den Bahnen des äußeren Lebens, schon von jeher in seiner kindlichen Naivität mit innerer Sicherheit begnadet.

Ein umfassenderes Bild des österreichischen Offizierswesens vor dem Krieg entwirft auch Werfel im ersten „Lebensfragment" von „Barbara". Bei dieser Auseinandersetzung mit jenen Kreisen gestaltet er zunächst

den Vater Ferdinands, der Infanterieoberst ist. Neben dieser aufrechten, liebevoll gezeichneten Persönlichkeit aber steht Ferdinands Onkel, Rittmeister Bogdan, elegant, seelisch verschlampt und im Ehebruch lebend mit der Frau des Obersten, im ganzen eine Gestalt, wie sie auch Schnitzler gezeichnet haben könnte. Den Generalstabshauptmann Steidler erhebt Werfel zum Vertreter des Kriecher- und Strebertums, sowie der Tyrannen en miniature, wie ihn eine bestimmte Kaste der österreichischen Offiziere vertrat. Bogdan ist der Typ, der für die Erkenntnis von Schnitzlers Offizieren maßgebend ist. (Vgl. „Spiel im Morgengrauen"; Kasda, der Leutnant: Spieler, Bogner: Defraudant, Griesing: mit übler Krankheit behaftet.) Nicht unähnliche militärische Figuren bringt Werfel auch in: „Nicht der Mörder, sondern der Ermordete ist schuldig".

Baron Doppler in Bahrs „Neben der Liebe" ist wohl fähig, ein einigermaßen witziges Gespräch zu führen, zieht aber allen anderen Stoffen pikante Gespräche über Frauen vor.

Mit Erzherzog Peter in „Theater" bringt Bahr eine neue Figur, einen absolut dem wirklichen Leben fernstehenden Aristokraten, dem Nöte des kleinen Mannes fremd sind, die er aber durch Fragen ohne inneres Mitgefühl zu erforschen sucht. Das Strebertum Lorenzens wird hier sehr ähnlich in Claudius, Ritter von Legg, dargestellt, nur daß eine versöhnliche Note seiner Streberei anhaftet, die bei Festarrangements sympathisch hervortritt. Der alte Graf Bubay, einstmals ein eleganter ungarischer Magnat, ist neunzigjährig als die Bastante zu ihm kommt. Trotz einer gewissen Vertrottelung, in der er mit Baukästen spielt, wird er sympathisch geschildert.

„Die Rotte Korahs" (Bd. 1 Kapitel IV) führt wieder stereotyp jene Vertreter des österreichischen Adels vor, wie sie in den bisher zitierten Romanen auch vorkommen, nur erweitert um die joviale ein wenig bramarbashaft polternde Fürstin Uldus. Eine typologisch ganz zu den Offizieren des Vorkriegs-Österreichs gehörende Figur ist der Rittmeister Freiherr von Drzric, glänzend, leichtlebig noch im Alter, dennoch im Grunde ein guter, wenn auch in seinem Innenleben nicht übermäßig bedeutender Mensch.

Es wird interessant sein zu verfolgen, wie Arthur Schnitzler, der wegen seiner geistreichen Verspottung des übertriebenen Ehrbegriffs beim alten Heer in „Leutnant Gustl", als Militärarzt seinen Abschied nehmen mußte, den bei ihm vorkommenden Vertretern dieser Kreise gerecht zu werden versucht. Bedeutsam ist, wie oft er gerade von dort seine Helden nimmt. Vorweggenommen läßt sich sagen, daß seine Stellungnahme nie gehässig aber auch nie günstig ist. So vornehm und klug sein Judentum sich auch immer zeigen mag, aus dessen Mentalität erklärt es sich, daß er den Heeresinstitutionen anders begegnen muß als die Schriftsteller, die, um ihn deutlicher abzuheben, hier für die Voruntersuchung gewählt wurden.

Duelle. Aus den Ehrbegriffen des Soldaten- und Offizierstandes erklärt es sich, daß Duelle in Wien an der Tagesordnung waren. Selbst ein Romancier wie Felix Braun, der sein Schaffen auf das religiöse Erlebnis gründet, kann nicht daran vorübergehen. Sein Franz Höllriegl (Agnes Altkirchner) hat ein Duell ausgefochten, bei dem es das Unglück wollte, daß er seinen Gegner tötete. In einer Art Blutrausch schlug er noch weiter auf den Toten ein, ein Erlebnis, das für sein ganzes Innenleben schicksalsbestimmend wird. Die Spannung vor Kriegsausbruch führt im Kaffeehaus zwischen Literaten und Studenten zu Reibereien, die sich schließlich in Beleidigungen, einer Ohrfeige, entladen. Ein Duell zwischen Kurt Höffling auf Seiten der Corpsstudenten und Ernst Altkirchner auf der Gegenseite ist die Folge. —

In Werfels „Barbara" erwähnt Bogdan die Möglichkeit eines Duells: „Herr Oberst, ich stehe Dir selbstverständlich in jeder Weise gehorsamst zur Verfügung" (a. a. O. S. 65). Trotzdem läßt sich das Duellmotiv im großen und ganzen in der ernstzunehmenden Literatur, die die Vorkriegsatmosphäre Wiens behandelt, relativ selten nachweisen. Schnitzlers Zeitgenosse, Hugo von Hofmannsthal, geht am Thema des Zweikampfes durch Flucht in die Antike vorbei und vermeidet es sogar in Rokokostoffen, wie dem „Rosenkavalier" und dem „Lucidor" (Hugo von Hofmannsthal, Ges. Werke, Bd. 2). Eigenartig ausgeprägt mutet hingegen Schnitzlers Vorliebe zum Duellmotiv an. Die Erklärung dafür ist in der außerordentlich starken Verhaftung mit seiner eigenen Zeit zu suchen.

Judentum.

Kein österreichischer Schriftsteller kommt in seinen Werken, falls sie im modernen Wien spielen, ohne eine Einschaltung jüdischer Gestalten aus. Im Grunde werden diese meist relativ sympathisch dargestellt. Selbst bei E. von Handel-Mazzetti steht Armin von Lorenzen, der adlige Nichtstuer und Mitgiftjäger, weit unsympathischer da als der Jude, dessen Tochter er verführt hat und der mit reichlich unfeinen Mitteln zwölftausend Kronen von ihm erpreßt. Auch die Familie Hirschmann, die der katholischen Familie Kürschner gegenübergestellt ist, wird zwar ironisiert, aber im Grunde nicht als restlos unangenehm dargestellt. Der David in Felix Brauns „Unsichtbarem Gast", dessen Gestalt auch seinen gewaltigen Roman von 1913 bis 1919, „Agnes Altkirchner", durchzieht, wird als strebsam, klug und treu, zu seinem Judentum haltend, bezeichnet. Über den Krieg spricht er sogar Worte, die christlicher sind als die Kriegstaten der Christen. Ähnlich ist der Jude Gottesmann („Agnes Altkirchner" S. 346 ff.) in seiner Hilfsbereitschaft ebenfalls christlicher als mancher Christ gezeichnet. Selbst sein späteres Renegatentum stellt sich uns in keiner Weise als Charakterlosigkeit dar. Natürlich steht der Realistik halber mancher Jude in Gestalt der Redakteure Pappenheim, Fischaug u. a., ihnen gegenüber, die zu der Gruppe unangenehmer jüdischer Persönlichkeiten gehören, wie sie E. von Handel-Mazzetti schuf. Sehr oft werden als Vertreterinnen des weiblichen Judentums die schönen Schwestern irgend eines jüngeren Juden gewählt, der selbst als Freund der christlichen Helden eingeführt wird. Ruth, die erste Liebe des christlichen Johann Amann, ist die Schwester Davids im „Unsichtbaren Gast", der seinerseits der Jugendfreund Johann Amanns ist. Aber bei Schnitzler spielt das Motiv keine Rolle.

Für H. Bahr ist der Bankdirektor in „Himmelfahrt", der es sich große Summen kosten läßt, damit er von großen Herren eingeladen wird, mit deren Umgang er sich dann brüstet, nur ein Statist des Lebens. Seine Dienste benutzt man, weil es bequem ist, sie zu gebrauchen. Aber sonst bringt man ihm keine Achtung entgegen.

Alfred Engländer in Werfels „Barbara" ist ebenfalls der Jude im Kampf zwischen seiner eigenen und der christlichen Religion, vom Geiste des Gottesmann bei Braun, nur in seinem Kampf gewaltiger, in seinem Wissen um Christus sicherer, wenngleich er im Wahnsinn endet. Brauns David im „Unsichtbaren Gast" ist er geistesverwandt. Beiden gemeinsam bleibt der Untergang und das Zerfallen ihres äußeren Lebens durch die inneren Kämpfe. Nur hat sich Engländer trotz seines Wahnsinns zuvor innerlich restlos zum Christentum durchgerungen. Der zweite Freund Ferdinands, Ronald Weiß, ist auch Jude und steht in seiner Vielgeschäftigkeit als Journalist, Weltenbummler, Reserveoffizier und schließlich Anführer der roten Wehr als zwar oberflächlicher, aber doch durchaus angenehmer Charakter vor uns.

Fränkel, der rüde, steinreiche Jude, heraufgekommen als Schweinehirt, haßt den Beamtenadel, die Hofräte, und freut sich, wenn er ihre Verlogenheiten mit Geld beseitigen kann, um sie sich dadurch zu verpflichten. Die Revanche verschafft er sich, indem er sie damit zum Umgang mit ihm zwingt, bei dem er sie die Überlegenheit seines Geldes in ordinärster Weise fühlen läßt. Nur jungen Künstlern gegenüber erweist er sich als Mäcen, ohne sich als proletischer Parvenü zu zeigen. Bahr schildert ihn mit einer gewissen Freude an der originellen Erscheinung, ohne sich für oder wider ihn auszusprechen („Theater" von H. Bahr). In anständigerer Art überlegen, stehen Schnitzlers Juden da.

Bei der Darstellung des Judentums betonen die österreichischen Schriftsteller außerdem eine scharfe Scheidung zwischen feinem „echten" Juden und jenen anderen, die alle Eigenschaften besitzen, um möglicherweise das Judentum verhaßt zu machen. Die letzteren belegt Hermann Bahr mit dem Titel der „Rotte Korahs" (vgl. „Die Rotte Korahs" S. 290). Einer von jenen intellektuellen, geistig suchenden Juden, Dr. Beer, muß auch in diesem Roman die erste, Jason, der Kriegsgewinnler, die zweite Gruppe vertreten. Eine gewisse Neuheit des Problems zeigt sich darin, daß Ferdinand, der sich Sohn eines Rittmeisters weiß, und Freiherr ist, erfährt, er sei in Wirklichkeit der Sohn eben dieses Jason. Auch hier wird Ferdinand (vgl. „Rotte Korahs" Kapitel 8) in eine Zentrale des frommen Judentums geführt, wie es im Erlebnis stärker mit seinem Namensvetter in dem Kapitel „Der Tanz des Wunderrabbi" geschieht. (Werfel „Barbara oder die Frömmigkeit"). Das Feinste, was vielleicht von katholischer Seite über das Judentum gesagt worden ist, steht in der „Rotte Korahs". Nachdem Ferdinand, als Freiherr erzogen, gehört hat, daß er durch den Vater eigentlich Jude ist, gelingt es ihm doch, das Blut durch den Geist zu überwinden. Hiervon hebt sich Schnitzler ab. So viel Feines er im „Weg ins Freie" auch gesagt hat, hinter dem katholischen Schriftsteller bleibt er zurück. Er ist in seiner jüdischen Anschauung viel zu sehr verwurzelt, als daß er eine solche Möglichkeit anerkennen würde. Die spätere Untersuchung des sich bei ihm spiegelnden Judentums wird seine eindeutige Haltung festzustellen haben. Andererseits verdankt er gerade ihr seine Größe als Psychologe, die bei ihm mit dem Wert seiner Dichtung nahezu identisch ist, abgesehen von dem glatten eleganten Stil, der aber allein den großen Gestalter nicht ausmacht.

Frauengestalten. Schnitzler hat mit seinem Drama „Freiwild" das Problem der jungen Schauspielerin und die noch sehr viel problematischeren Opfer, die sie ihrem Aufstieg zu bringen hat, dramatisch durchgestaltet. Auch in den Novellen verleugnet sich sein echtes Wienertum in dieser Hinsicht nicht, wie noch auszuführen sein wird.

Die Schauspielerinnen führen zunächst zu den Frauengestalten der einzelnen Schriftsteller. Man hat Schnitzler den „Dichter des süßen Mädels" genannt, und die grundlegenden Werke von Reik und Körner (Theodor Reik „Arthur Schnitzler als Psychologe", Joseph Körner „Arthur Schnitzlers Gestalten und Probleme"), schließen ihre Betrachtungen hieran an. Trotzdem bleiben, wenn auch dieser Typus wegen der von anderer Seite ihm gewidmeten Behandlung nicht betrachtet werden soll, noch sehr viel mehr typologisch interessante Frauengestalten zu erörtern, um ein Bild seines Schaffens zu erhalten.

Im Rahmen dieser Arbeit können in den vorangestellten Werken seiner Zeitgenossen nur sehr wenig Typen erwähnt werden. Schnitzlers Reichtum an Frauengestalten geht über die meisten Mitstrebenden der Literatur hin-

aus. Es muß aber ein Typus hervorgehoben werden, der in den literarischen Strömungen der Zeit um Schnitzler sich besonders bemerkbar macht, ihm aber vollständig fehlt. Dieser findet sich in den Werken der Schriftstellergruppe des katholischen Wien und ist derjenige der religiösen, ihrem Glauben inbrünstig hingegebenen Frau. Die Ursache, daß diese zartere, aufs Jenseitige gerichteten Gestalten der Novellistik Schnitzlers fremd bleiben, ist: 1. Schnitzlers Judentum, 2. die seinen Frauen stets als Kriterium, daß sie Schöpfung seines Geistes sind, anhaftende Sexualität, 3. die ihnen beigegebene, bis zum Materialismus in Lebensgenuß und Daseinsfreude gesteigerte Vitalität.

Ein dem katholischen Wien entsprechender Frauentyp tritt in den Werken E. von Handel-Mazzettis aber auch Felix Brauns auf. Rita Kürschner, die hingebungsvoll ihrer Religion lebt, um schließlich durch den Tod von einem von der Wand stürzenden Kruzifix vor einer Ehe erlöst zu werden, zu der sie gezwungen werden soll, und Hilarie, die Schwester Johann Amanns im „Unsichtbaren Gast", die vergebens David, seinen Freund, zum Katholizismus bekehren will. — Klara Bucek, neben der Gräfin-Mutter die einzige stärker hervortretende Frauengestalt von Bahrs „Himmelfahrt", rangiert in der gleichen Kategorie der Frauen, die durch und in der katholischen Religion die Welt und ihre Schwierigkeiten überwinden. — Auch „Barbara", die Jugendpflegerin Ferdinands, ist in ihrem Glauben voll kindlicher, wunderbarer Sicherheit, wenn sie das Kind beim Typhus gesund betet. Paula in Bahrs „Rotte Korahs" ist vom Geiste der Klara.

Hingegen ist die Frau des Obristen, Ferdinands Mutter, eine jener im Ehebruch lebenden Frauen, wie sie im Wien der Vorkriegszeit und dessen Spiegelung in dichterischen Werken zu finden sind und schlägt schon eher die Brücke zu Schnitzlers Gestalten.

Margit von Rohn aus Bahrs „Neben der Liebe" vertritt den Typus der ungetreuen Frau, die ihren Gatten innig liebt, aber auf die Dauer seiner langen Abwesenheit an der Riviera nicht der Versuchung widerstehen kann. Vgl. hierzu „Frau des Weisen", wo ähnliche Bedingungen durch die Reise der Frau geschaffen sind und desgleichen Georgs Erlebnis mit der auf Reisen befindlichen, verheirateten Frau („Weg ins Freie", Kap. VII). Das platonisch-drollige Verhältnis Lederers im gleichen Roman zu der kleinen, schon etwas ältlichen Hofrätin zeigt nur einen Frauentypus, der zur Untreue bereit ist, weil er in seinem Parvenütum glaubt, das gehöre zum guten Ton der großen Welt.

Eine Mischung von „süßem Mädel" und „vollreifer Frau" findet sich in der Bastante. Als spezifisch wienerisches Motiv muß wieder gelten, daß Bahr sie Schauspielerin sein läßt. Auch sie ist durch Beruf, Art ihres seltsamen Lebenslaufes und Erziehung, von jener zur Untreue psychisch prädestinierten Konstitution.

Der Identität von Ehe, Liebe und Untreue der Frau muß bei Schnitzler noch ein ganzes Kapitel für sich gewidmet werden, da diese geradezu ein Kriterium für eine Frauengestalt des Dichters ist. Seine Kenntnis der Frau führt ihn dazu, nicht an die Möglichkeit ihrer Treue zu glauben und doch kennt er einen Treuebegriff, stellt auch er ethische Forderungen auf, kennt auch er nicht nur den Begriff, sondern eine wirkliche Treue, die aber nicht mit der legitimen des bürgerlichen Milieus korrespondiert. Hält man sich dann die Gestaltungen der katholischen Dichtungen vor Augen, so wird die Sonderstellung Schnitzlers auf diesem Gebiet erst richtig klar. Man wird ihm keine Laxheit vorwerfen dürfen, da ihm als Arzt diese Dinge in einem für den Leser oftmals in ethischer Hinsicht nicht vollauf befriedi-

genden Lichte erscheinen. Nur in der ersten Liebe scheint ihm die Frau zur Treue fähig, wie sie Leopoldine im „Spiel im Morgengrauen" (S. 215) in der Art ihrer Hingabe und auch in ihrem Rettungsversuche Kaskas bei dessen Wiederkehr zeigt. Seine Auffassung ihrer ersten, großen Leidenschaft ertötet in ihr die ethische Vorstellung der Liebe und sie sinkt bis zu diesem Wiedersehen zur Mätresse, wenn nicht Dirne herab.

Fiaker. In ihrem Roman „Brüderchen und Schwesterchen" schreibt Enrica von Handel-Mazzetti: „Ein Fiaker raste über den Ring an den Hofmuseen und dem Gänsemädchen vorbei, die Mariahilferstraße hinauf" (a. a. O. S. 240). Die Fiakerromantik Wiens durchwebt die schriftstellerischen Erzeugnisse der österreichischen Dichter in der Vorkriegszeit motivisch oft bis zum Überdruß. Über die ohne Verfassernamen verbreiteten Fiakerwitze hinaus berichtet sogar Peter Altenberg einen solchen in „Das Volk fühlt nicht immer sozialdemokratisch" (Was der Tag mir zuträgt, S. 91). Manches Mal aber verwenden die österreichischen Dichter dieses Motiv gerade in entscheidenden Wendepunkten im Leben ihrer Gestalten.

Wenn Erna Burger nach ihrer Flucht mit Egon Pappenheim zu ihren Eltern nach Wien aus Zürich zurückkehrt, so werden das Aussehen des Fiakers, der sie ans Elternhaus bringt, die halbverhungerte Mähre davor, zum Wahrzeichen Österreichs, wie es sich auf Grund des Kriegs der Zurückkehrenden im ersten Augenblick darstellt. Der Kutscher, ungefällig, grob, geldgierig, verkörpert in diesem Augenblick den österreichischen Zivilmenschen der Kriegszeit, obwohl er nur ein Typus des „gemütlichen" Fiakerkutschers ist (Felix Braun, „Agnes Altkirchner" S. 632 ff.).

1893, das Erscheinungsjahr von Bahrs „Neben der Liebe" kannte noch keine Autos, der Fiaker war unumschränkt Herrscher der Straße, und wenn in diesem Werk Lederer und der Doktor aus der Schottengasse auf den Ring hinaustreten, so müssen sie „durch" die grüßenden Fiaker vor dem Café (a. a. O. S. 39). Fährt Straß mit Margit zu ihrem Verderben in seine Wohnung, so ist wiederum ein Fiaker das Mittel zum Zweck (a. a. O. S. 207). Gerade letztere Rolle läßt verständlich werden, welche Bedeutung dem Wiener Beförderungsmittel zukam und wie unmöglich es für einen Schriftsteller der Zeit war, an diesem Motiv vorüberzugehen.

Dr. Mohr (H. Bahr, „Theater") erfährt die Untreue der Bastante mit Merz, dem häßlichen Schauspieler, mit Hilfe eines Fiakers, in dem er ungesehen von der einen Straßenseite aus das erleuchtete Schlafzimmerfenster der geliebten Schauspielerin beobachten kann. Diesem Versteck der Droschke verdankt er es allein, daß er langsam den Charakter der Bastante kennen lernt. Von diesem Augenblick datiert denn auch für ihn die entscheidende Wendung in seiner Leidenschaft für die junge Schauspielerin. Von nun an verzehren ihn Qualen der Eifersucht. Es steht demnach fest: entweder tauchen die Fiaker ungewollt als ein gutes historisches Requisit in der Literatur auf, viel geschmäht, viel besungen, im Aussterben Gegenstand einer rührseligen Romantik, oder sie werden vom Schriftsteller bewußt motivmäßig an der Stelle verwendet, an der ein besonderes Erlebnis des Helden steht. Die Verwendung des Fiakermotivs an handlungsmäßig eindringlichen Stellen, wie sie sich bei Bahr findet, ist seltener, bleibt aber auch für Arthur Schnitzler charakteristisch. Seine Schilderungen zeigen oftmals sogar den rollenden Wagen als Symbol für das dahineilende Schicksal eines seiner Helden. Im Übrigen mag er als gewollte Milieuergänzung den gelegentlichen Gebrauch des Fiakers einführen.

Kaffeehäuser. Gleichen-Rußwurm berichtet über das Wien des 17. Jahrhunderts: „Einer der großen polnischen Herren brachte in seinem Gefolge einen

Kaffeesieder mit, der sich in Wien niederließ und die Erlaubnis erhielt, das erste Kaffeehaus zu gründen. Bald sammelten sich die Künstler und die Stutzer in den einfachen Räumen, wo es Kaffee auf türkische Art in kleinen Tassen gab, um dort Neuigkeiten auszutauschen, Händel anzufangen und Liebesangelegenheiten zu besprechen (A. von Gleichen-Rußwurm, „Das galante Europa, Geselligkeit der großen Welt 1600—1789", S. 114). Wer Wien kennt, weiß, daß es nicht bei diesem ersten Etablissement Kolschitzkys geblieben ist, und ungezählte Male in der Literatur wird daher mit Vorliebe das Kaffeehaus als beliebter Handlungsort für die Szene bevorzugt. Vor allen anderen ist Peter Altenberg in seinen Kurzgeschichten der Dichter des Kaffeehauses.

„Zwei junge Paare" spielen in einem Restaurant, in „Theobroma" findet die Unterredung zwischen Peter Altenberg und Marthe-Marie „am weißen Caféhaustischchen" statt (a. a. O. S. 130). „Café chantant" bringt speziell die Wien eigentümliche Szene eines Soupers nach der Vorstellung zusammen mit den Stars (a. a. O. S. 221). „Angenehme Reiseeindrücke" zeigen wieder den Dichter im Kaffeehaus zusammen mit einem Gmundener Herrn und dessen Hund. Eine weitere Skizze spielt im „Café de l'opera" im Prater. Trotzdem bleibt es hier cum grano salis der zufällige Treffpunkt, als den es auch Schnitzler verwendet. Doch bei Felix Braun wird es in „Agnes Altkirchner" im ersten Buch (5. Kapitel „Das Kaffeehaus") zum Symbol des journalistisch-literarisch interessierten Wiens der Vorkriegszeit erhoben, zugleich aber auch für dessen Verschlamptheit und Übergemütlichkeit. Das „Café Museum" sieht Studenten, neben den Redakteuren der Tagesblätter, Schriftsteller, den Kunsthistoriker Dr. Gregorig, verkrachte Existenzen wie Johann Amann, Halbwelt, alle, um Felix Brauns eigenen Ausdruck zu verwenden „ziellos" (1. Buch „Die Ziellosen"). Unter diesem Titel sieht er die Menschen des Vorkriegs-Österreich, die ihre Zeit vertrödeln, ihre Nächte bei Kaffee und Tabaksqualm verbringen. Schnitzlers Werk bestätigt stets den richtigen Ausdruck des katholischen Dichters. Später, als der Krieg die äußere Wandlung und diesen Besuchern eine innere Entwicklung in anderer Linie als bisher gebracht hat, weist größere Bedeutungslosigkeit des Cafés symbolisch auf die stärkere Verinnerlichung, besonders des Johann Amann hin. Das Kaffeehaus, das Symbol des Äußeren wird ihm unangenehm und bedeutungslos, nur die Menschen der Oberfläche sind noch dort zu finden. Es ist kein Zufall, daß der seelisch wurzel- und haltlos gewordene David sich dort erschießt. Der Rückschluß auf eine Anzahl Schnitzlerscher Gestalten ergibt sich bei einer Analyse des Stoffgehalts seiner Novellen von selbst.

Auch Werfel sieht das Kaffeehaus als symbolisch und schicksalgestaltend für den Österreicher an. Das zweite Kapitel des III. Lebensfragments von „Barbara", „Schattenreich", zeigt, wie die Kreise der Unzufriedenen, intellektuell Zerfaserten die Revolution vorbereiten helfen, ähnlich, wie bei Braun die Kreise der Unzufriedenen vorm Krieg ebenfalls auf die Entspannung in einem Ereignis von unerhörter Größe warten. Hermann Bahr beleuchtet in „Neben der Liebe" Wiener Sitten. Die verschiedenen Personen, die berufen sind, in diesem Roman eine Rolle zu spielen, werden eingangs im Kaffeehaus bei der Unterhaltung über alle möglichen Probleme der Zeit vorgestellt. Ihre Gesprächsthemen gipfeln in ihrer Ibsen-Verehrung und ihren Ansichten über Wagner. Als Abschluß verbreitet sich die Nachricht von Margits von Rohn Selbstmord unter den Freunden im Kaffeehaus. (Neben der Liebe, S. 212.)

Der Umstand, daß ein kleines Kaffee schließt und ihn damit auf die Straße weist, treibt Mohr vor das Haus der Bastante und so kommt es dazu, daß er Zeuge von deren Untreue wird (Hermann Bahr „Theater").

Handelt es sich darum, Ferdinand in „Die Rotte Korahs" von Hermann Bahr zur Annahme des ihm von Jason, dem Juden, vermachten Riesenvermögens zu bewegen, so tritt die Nuance auf, daß der Großvater ihn nicht in einem Cafe, sondern in einem Restaurant dazu zu bereden sucht. Auch dieses Motiv scheidet sich in zwei Gruppen: einmal wird das Kaffeehaus als speziell für Wien eigentümlicher Hintergrund verwendet, der in keiner anderen Stadt sich so übermächtig immer wieder in die Werke der Dichtung einschleichen würde. Dann aber kommt es, wie bei Braun und Werfel, als dichterisches Symbol vor, das österreichische Vorkriegsverlotterung kennzeichnen soll. Hierbei ist schon festzuhalten, daß Schnitzler in letzterer Art das Motiv nicht empfindet, außer etwa im „Weg ins Freie", der gelegentlich unter anderem in der Frage der Behandlung des Judentums entsprechende Textstellen liefert. Im Übrigen stellt er höchstens die Zustände auf Grund der dargestellten Handlung zur Diskussion, ohne aber selbst seine Meinung dazu irgendwelchen Personen in den Mund zu legen.

B) Hauptteil

I. Die literarischen Motive in der erzählenden Kunst Arthur Schnitzlers

Der Künstler.

Aus jedem Werk eines Schriftstellers sind gewöhnlich die Studien, die er getrieben hat, abzulesen. Eine der Erkenntnismöglichkeiten hierfür bieten die Berufe, die er schildert. Besonders die Intensität, mit der er sich mit dem einen oder anderen befaßt, gestattet oft den Rückschluß, daß nicht flüchtige Orientierung, sondern wirkliche Tätigkeit darin die Ursache der Schilderung gerade dieses Berufes ist und der Zuweisung irgendeines Helden dazu. Ein willkürliches Beispiel: Max Eyth belegt sehr deutlich diese oftmals bei Schriftstellern vorkommende Unfähigkeit, sich vom eigenen Berufsleben und seinen Beziehungen zu ihrer seelischen Struktur, in der Dichtung loszulösen. Dieser Gruppe stehen natürlich ebenso zahlreich jene anderen gegenüber, die entweder nur theoretisch oder mit absoluter Kühle und Beziehungslosigkeit zu ihrem Beruf stehen. Schnitzler aber ist ersterer zuzuordnen. Man wird bei einem Künstler, einerlei ob Schriftsteller oder Bildner, zubilligen müssen, daß er sich in erster Linie als Künstler fühlt und infolgedessen auch viele seiner Personen diesem Kreis oder einem seiner Randgebiete zuweist. Der Künstlerroman wurde verhältnismäßig früh in der deutschen Literatur gepflegt. Zur Zeit Schnitzlers bringt Thomas Mann die dekadente und degenerierte Persönlichkeit des letzten Buddenbrooks, eines Knaben mit musikalischen Ambitionen. Im „Tod in Venedig" ist Andreas Aschenbach Künstler. Nicht nur seine Altersstufe, in der er sich befindet, sondern zugleich motiviert sein sensibles Künstlertum die langsam eintretende Pervertierung seines Gefühlslebens. Th. Mann setzt sich mit dem Künstlertum auseinander, mit dem Willen, Klarheit über dessen problematische Schwierigkeiten zu erhalten. Schnitzler gelangte aus diesem Grunde wohl auch dazu, aber ebenso noch aus seinem Wienertum, denn eine Kunststadt wie Wien legte ihm eine motivische Verwendung dieser Profession nahe. Er mußte, ihr eng verbunden, unbedingt zur Erweiterung der von ihm verwendeten Künstlerkategorien, die Maler, Bildhauer und Dichter, auf den ausübenden Künstler, zu Schauspielern, Sängern und Sängerinnen kommen, wie es schon für seine zeitgenössischen Schriftsteller nachgewiesen wurde (vgl. die Voruntersuchung). Es wird nun zu zeigen sein, wie bei ihm der Typus des Künstlers gegeben wird. Zum ersten Male bringt die „Griechische Tänzerin" in Samodesky einen Bildhauer. Dessen Zuweisung an diesen Beruf dient nur zur Motivierung seines leichten Lebenswandels und dazu, diesen mit den vielfachen Versuchungen entschuldigen zu können, die ihm durch Modelle nahetreten. „Frau Berta Garlan" liebt Emil, den berühmten Geigenvirtuosen. Hier wird in vielleicht noch deutlicherer Weise im Verhalten des Künstlers zu Berta in Wien klar, wie er als Diener seiner Kunst eine ganz bestimmte Wandlung durchgemacht hat. Er tritt durch seinen Beruf, diesem völlig verfallen, allen Frauen gegenüber souverän auf. Auch die Liebe Berta Garlans ist für ihn neben der Auffrischung alter Erinnerungen nur etwas Selbstverständliches geworden, was ihm, dem Gefeierten, gebührt. War schon bei Samodesky typologisch das Künstlertum, das über die angebotene Liebe hinwegschreitet, um am eigenen Glanz weiter zu wirken, vorgebildet, so wird in „Frau Berta Garlan" dieser Typus wiederholt. Fünf, bzw. sieben Jahre später wird damit die Schöpfung einer

Gestalt wie Georg von Wergenthin („Weg ins Freie") und seine Stellung zu Anna verständlich, die sogar ein Kind von ihm trägt, und die er trotzdem fallen läßt, um, von der Liebe frei, die Kapellmeisterstelle in Detmold anzutreten und seinen künstlerischen Aufstieg so durchzusetzen. Die Reise des Freiherrn von Wergenthin nach Detmold, um dort am Theater eine Anstellung zu erhalten, ist im „Freiherrn von Leisenbohg" auch schon vorhanden, denn Leisenbohg reist von Wien nach Detmold, und ebenso ist sein Ziel das dortige Theater, allerdings um Kläre zu besuchen. Selbst die flüchtigen Beziehungen zu den dortigen Kollegen und Kolleginnen Kläres, wie Wergenthin zu der Detmolder Darstellerin der Micaëla sie besitzt, werden angedeutet: „Aber Kläre, aufrichtig wie immer, teilte dem Freiherrn gleich nach seinem Eintreffen mit, daß sie indessen zu dem Tenor des Hoftheaters zärtliche Beziehungen angeknüpft hätte, und so geschah es, daß Leisenbohg aus Detmold keine andere Erinnerung mitnehmen durfte als die an eine platonische Spazierfahrt durch das Stadtwäldchen und an ein Souper im Theaterrestaurant in Gesellschaft einiger Kollegen und Kolleginnen. Trotzdem wiederholte er die Reise nach Detmold einige Male, freute sich in kunstsinniger Anhänglichkeit an den beträchtlichen Fortschritten Klärens . . ." (a. a. O. S. 184). Georg ist in seiner Entwicklung und ihrem Einfluß auf seine Liebe geschildert. Damit ist die Handlung des „Wegs ins Freie", als ein großes Motiv in sich gesehen, in jenen beiden anderen Novellen schon konzipiert. Etwas besonders Wichtiges läßt sich bei diesem Beruf aussagen, was bei keinem der anderen wieder zu finden ist: Die Profession und der Wille, in ihr etwas zu leisten, sind dem Liebesleben überstellt. Entweder geschieht dies a priori nach der Charakteranlage der geschilderten Person, wie bei Samodesky oder Emil, dem großen Geigenvirtuosen, oder aber, wie bei Georg vonWergenthin, findet der Held über bürgerliche Bindungen hinaus, über seine weiche Natur, über sein Schwanken in der Liebe hinweg, wirklich den Weg ins Freie. In all diesen Novellen („Weg ins Freie" in diesen Zusammenhang auch hineinbezogen) handelt es sich um Darstellung eines psychischen Zustandes, seines Fortschreitens und der daraus entstehenden inneren Konflikte. Aus diesen wieder ergeben sich als Folge zusammenhängend die äußeren Geschehnisse. Die zitierten Künstlerfiguren Schnitzlers schaffen sich ihre Schicksale durch ihr Verhalten gegen ihre Mitmenschen und ihre Umwelt. Bei der Gestalt Georgs ist zur Erhellung nötig, kurz Bahrs „Rotte Korah" heranzuziehen. Die grundliegend andere Weltanschauung Schnitzlers wird hier recht klar, wenn man die verschiedenen Lösungen beider Romane bedenkt. Beide Hauptpersonen erwarten von einer Frau, die sie lieben, ein Kind. Während Bahr, dessen Ferdinand keineswegs tiefer ist als der Georg Schnitzlers (das höhere Streben beider liegt nur auf verschiedenen Gebieten), in Ferdinand ein Verbundenheitsgefühl mit der Frau, ein Pflicht- und Verantwortungsgefühl aufquellen läßt, das schließlich zur Ehe führt, bringt Schnitzler eine rein psychologische Lösung. Georg, obwohl er auch Pflicht- und Verantwortungsbewußtsein gegenüber Anna besitzt, ist der Mann, der, nachdem er eine Frau besessen hat, seine Liebe erkalten fühlt und schließlich alle Bindungen, die aus den gleichen Vorbedingungen sich ergeben, Bahrs Ferdinand entgegengesetzt, ablehnt.

Den Schriftsteller satirisch zu zeichnen, ist Schnitzlers Aufgabe im „Tod des Junggesellen". Wenn unter den drei Freunden, die von der Untreue ihrer Frauen am Sterbelager des Junggesellen durch dessen Testament erfahren, alle diese Angelegenheit im Gefühl der Unabänderlichkeit hinnehmen, ist er der einzige, der das Dokument an sich nimmt, damit es

seine Gattin später in seinem Nachlaß findet. Der Arzt und der Kaufmann unter ihnen empfinden die Mitteilung als unangenehm. Ihm aber ist in dem Gedanken, daß er seine Gattin sein Wissen um ihre Untreue nicht fühlen lassen wird, sie aber aus seinem Testament erfahren und erkennen muß, wie weit er sie geschont hat, schon Trost geworden. Er hört sie an seinem Grabe flüstern: „Du Edler . . . Großer . . .". Mit dieser Schlußpointierung gibt Schnitzler die Travestie künstlerischen Empfindens und dadurch die Kennzeichnung der übertriebenen Vorstellungsart. Eine Unterbrechung auf längere Zeit in der Wiederkehr dieses Motivs des Künstlers tritt ein, und die Duplizität der Fälle, die bei Schnitzler in so vielfacher Hinsicht zu verfolgen ist, wird für den „Schriftsteller mit komischem Einschlag" erst wieder in „Therese" 1928 hergestellt. Frau Oberstleutnant Fabiani, Thereses Mutter, bildet sich zur Verfasserin spannender Zeitungsromane aus, benutzt — ein geradezu grotesker Zug —, um ihrem versagenden Gefühl aufzuhelfen, die Liebesbriefe an ihre Tochter, die sie dieser aus der Kommode stiehlt. Später, als sie sich zu erloschen fühlt, um Liebesszenen zu erfinden, bietet sie sogar der Tochter, um die sie sich sonst so gut wie nicht gekümmert hat, die Mitarbeit an ihren Romanen für die entsprechenden Stellen an. Nach ihrem Tode stellt sich heraus, daß sie ihren literarischen Nachlaß der Stadt Wien vermacht hat, die selbstverständlich nichts damit anzufangen weiß. Stärker ironisiert kann eine solche Schriftstellerin zweiten Ranges kaum werden.

Ausübende Künstler.

Wie Bahr in der „Rahl", in „Neben der Liebe" und „Theater" immer wieder dem Wiener Milieu seinen Tribut abstatten muß durch Wahl seiner Personen aus dem Schauspielerberuf, so steht ihm auch Schnitzler mit besonderem Wohlwollen gegenüber. Die Begründung kann auch in seinem eigenen Berufsgebiet gefunden werden außer im Wiener Ursprung. Als Dramatiker hatte er mit diesen Kreisen engere Berührung als nur ein Romancier oder Novellist. Eine gewisse Politik, sich die Kreise wohlgesinnt zu erhalten, die beim Gelingen einer Première ausschlaggebenden Anteil besitzen, mag dabei mitspielen. Dieses Wohlwollen dürfte außerdem darin begründet sein, daß ihm nach seinem Herkommen eine Anzahl Berufe a priori eine Art kritischer Stellungnahme aufzwingen, wie es bei seinen Offizieren ausführlicher darzulegen sein wird. Die Figuren ausführender Künstler sind infolgedessen sehr viel zahlreicher vertreten als die der schaffenden. Das Milieu des Theaters selbst fesselt ihn dabei längst nicht so ausführlich wie in seiner Dramatik, wo in „Freiwild" die ganze Skala der verschiedensten Schauspielertypen einer kleinen Bühne umfaßt wird, oder wie in „Märchen", in dem ebenfalls eine der Heldinnen Schauspielerin ist, was sich noch für eine große Anzahl Dramen sonst nachweisen läßt. Im „Märchen", was zur Erhellung und Parallelisierung der Typen Samodeskys, Emils und Georgs von Wergenthin, hier eingeschaltet werden darf, tritt in jener Frühzeit seines Schaffens die Künstlerin auf, die ihre Liebe durch den Beruf überwindet. Ihr hilft nur eine andere Motivierung, die Erkenntnis der Würde- und inneren Haltlosigkeit des geliebten Mannes, der nicht die Kraft findet, sich zu den Worten über Berührtheit und Unberührtheit, mit denen er ihr Herz gewonnen hat, durch die Tat zu bekennen, indem er ihr durch Heirat den Glauben an ihre Treue zeigt.

Durchläuft man in chronologischer Reihenfolge die Typologie des Schauspielers und der Schauspielerin, wie er sie in seinem Werk gibt, so tritt sie uns in der Novellistik zuerst in „Ehrentag" entgegen. Mehrere junge Leute bürgerlicher Kreise haben hier beschlossen, einem unbedeutenden kleinen Bühnenkünstler durch bezahlte Claque einen ungeheueren Applaus dar-

bringen zu lassen. Friedrich Roland, der also Gefeierte, nimmt den Kranz entgegen, tritt wieder und wieder auf die Bühne, sich zu verneigen. Der Hohn, der seine Statistenrolle und ihn selbst trifft, vernichtet ihn, er begeht Selbstmord. Hier stellt Schnitzler die Tragödie des kleinen Schauspielers dar, seines ewig unbefriedigten Ehrgeizes, der, durch die Verhöhnung aufs äußerste gekränkt, ihm grausam das nicht erreichte Ziel seines Lebens vorhält. Zur Herzlosigkeit, mit der die hänselnde Ehrung angezettelt ist, kontrastiert das Mitgefühl der Blandini, der ersten Schauspielerin des Theaters, die am liebsten den ganzen Plan vereitelt hätte, und die in schärfster Weise schließlich die Partei des Erhängten nimmt. Dieser mitfühlenden Figur einer Schauspielerin gibt Schnitzler im „Schicksal des Freiherrn von Leisenbohg" den Typus der kalt berechnenden Künstlerin „Kläre Hell" zur Seite. Sie zieht nach Bedenbrucks Tod Leisenbohg jedem anderen Liebhaber vor. Doch nur, um Sigurd Ölse, den von ihr aufrichtig geliebten Heldentenor, vom Fluche des Fürsten zu retten, der dem ersten Liebhaber, der sie nach ihm besitzt, den Tod gewünscht hat, gewährt sie sich dem Freiherrn eine Nacht. Wohl stellt sie einen verkommenen Charakter dar, aber auch sie muß vom „Freiwild" Schnitzlers her verstanden werden. Wenn dort eine junge Schauspielerin als das Freiwild der Männer gezeigt wird, so kommt auch Kläre nur durch die Männer dazu, von einem zum anderen zu taumeln. Trotz ihrer unfeinen Handlung an Leisenbohg wird sie ohne jeden dirnenhaften Zug in der Novelle charakterisiert, denn sie wählt stets nach ihrem Herzen, so unbeständig es ist. Sie verweigert sich sogar dem sie aufrichtig liebenden Leisenbohg, bis sie sich ihm zu bestimmtem Zweck geben muß. So niederträchtig ihre Handlungsweise am Freiherrn bleibt, das Motiv dafür ist doch eine stärkere Liebe für einen anderen. Nachdem Ölse von dem Fluche Bedenbrucks weiß, wird ihre Tat indirekt ein Opfer für die seelische Ruhe dieses zweiten abergläubigen Mannes und ein Kampfmittel, das durch den Egoismus der Liebe zu Ölse beinahe gerechtfertigt erscheint. Im „Toten Gabriel" besuchen Ferdinand Neumann und Irene Wilhelmine Bischof, die berühmte Schauspielerin, derenthalben Gabriel in den Tod ging. Auch sie ist nur wieder Typus der Kläre Hell, der durch die Männer zum Leichtsinn getriebenen Schauspielerin, die einen Geliebten nach dem anderen hat. Wie Kläre dort den Freiherrn in den Tod treibt, so hat hier die Bischof an Gabriel gehandelt. Ölses Stelle nimmt Ferdinand ein. Die Motivierung ist hier nur natürlich. Kein Aberglauben und keine Angst vor einem Fluch führen zum Ruin des Helden, sondern die Sensibilität des Selbstmörders Gabriel ist nicht über den Treubruch der geliebten Frau hinweggekommen. Auf diesem Niveau wiederholt Schnitzler eine Schauspielerinnengestalt nicht mehr vor „Therese", in der die Titelheldin von ihrem ersten Geliebten mit Beate, der Schauspielerin, betrogen wird. Sonst steigt Schnitzler mit Vorliebe in das Milieu der Schmiere, der Kleinkunst des Variétés, des Kaffeehaussängers, hinab. Wenigstens motivisch erscheint das Schauspielertum in der „Weissagung", wenn dort der Kreis um Freiherrn von Schottenegg dilettierend sich mit Theateraufführungen auf einer Art Freilichtbühne beschäftigt. Erstmalig führt er im „Neuen Lied" mit der Gestalt der Marie Ladenbauer, der Kaffeehaussängerin, und dem alten Rebay, der für die Blinde die neuen Lieder vertont, das Milieu der Schmiere ein. Des Dichters wohlwollende Stellungnahme erhöht sich hier zum Mitschwingen seines sozialen Gefühls. Seelisch wertvoller als mancher besseren Kreisen Entstammender geht sie an der Untreue des Geliebten zugrunde und stürzt sich zum Fenster hinaus. Diese Art des Selbstmords weiblicher Wesen muß entschieden auf irgendein wirkliches Erlebnis Schnitzlers zu-

Die Künstlerin auf geringerem Niveau.

rückgehen, da seltsamerweise jedesmal, wenn bei ihm eine Frau Selbstmordabsichten hegt, sie als erste Möglichkeit an den Sprung zum Fenster hinaus denkt (vgl. die späteren Ausführungen hierüber bei „Fräulein Else" und „Therese"). Er versichert sich des Mitgefühls seiner Leser durch die Blindheit und Hilflosigkeit seiner Heldin, ein Mittel, das er in dem weniger tragischen „Blinden Geronimo" 1900 schon angewendet hatte. Das Motiv der Blindheit bei Marie Ladenbauer in Beziehung zum „Geronimo" zu bringen, liegt nahe, da auch jene Novelle nach dem Milieu und Straßensängerberuf Geronimos hier in den Zusammenhang gehört.

Der „Blinde Geronimo" fällt außerdem dem mutwilligen Scherz eines Reisenden zum Opfer. Dies Motiv der Hänselung als Ausgangspunkt für die ganze Novelle fand sich im „Ehrentag" mit der Gestalt des Roland, der nur psychisch statt physisch hilflos ist. Wieder ist es „Therese", in der sich erst das Thema des Variétés wiederfindet. In einem Vorstadttheater übelster Sorte sieht sie Casimir Tobisch, den Vater ihres Kindes, zufällig wieder, als sie sich mit Wohlschein, der sie heiraten will, dort eingefunden hat. Mit krassestem Realismus sind die elenden Darbietungen der noch elenderen Künstler angedeutet.

So verschieden Schnitzler dieses Künstlertum sozial schichtet, meistens stellt er es als verfolgt, irgendwie geknechtet, dar und wirft sich zum Anwalt dieses Standes auf. Trotzdem muß diese Art der Auffassung bis zu gewissem Grad historisch bewertet werden. Die Zeit, die sein Werk erklärbar werden läßt, besaß eine andere Regierungsform, unter der Kreise angesehen waren, die dem ausübenden Künstler anders gegenüberstanden, als man es heute gewöhnt ist. Es gehörte für den Mimen oder Sänger ein stärkerer Grad von Berühmtheit dazu, um anständiger Behandlung durch die maßgebenden Gesellschaftskreise gewiß zu sein. Die gleichen Leute, die einen Kainz und Mitterwurzer aufs höchste feierten, verachteten Künstler von nicht ebenbürtigem Rang. Der Unterschied war vielleicht graduell. Das Vorurteil aber, das die Abstufungen der Schätzung bedingte, war von alters her überliefert, und erst die Nachkriegszeit räumte stärker damit auf. So war Schnitzlers Geisteshaltung eine Kampfstellung für die Schauspieler bis hinab zu jenen armen Künstlern, die ihr Brot als Bänkelsänger erwarben, dem Bettlerstande ebenso nahe wie dem Beruf, zu dem sie sich selbst rechneten. Andererseits behalten diese Gestalten unveränderten Wert, wenn man die Verhältnisse, unter denen sie leiden, auf das weniger begabte Künstlertum von heute überträgt. Die wirklichen Begabungen stehen heute gesellschaftlich emporgerückter da. Aber eine Phasenverschiebung des gesellschaftlichen Ansehens aufwärts bedeutet schließlich nicht, daß die Verhältnisse in jenen Kreisen irgendwie gebessert sind.

„Tristan-Begeisterung."

In der Einleitung war der Einfluß von Richard Wagners Werk auf österreichische Literatur, hauptsächlich aber des „Tristan", in Peter Altenbergs Kurzgeschichten festgestellt worden. Bahr hat in „Neben der Liebe" sogar eine der Figuren durch ihre Parteinahme für Richard Wagner gekennzeichnet.

Die Untersuchung, ob Schnitzler der durch Wagner kreierten Strömung seinen Tribut zollte, verläuft positiv, wenngleich sie nur im „Weg ins Freie" ausführlicher betont ist. Georg verkehrt im Hause Rosner, und als er Klavier vorspielt, heißt es: „Und es gab einen Abend im Kreise der Familie, an dem Georg zum Nachtmahl blieb, nachher, die Zigarette im Mund, den Anwesenden aus den „Meistersingern" und „Lohengrin" vorphantasierte, —" (a. a. O. S. 189) oder aber Georg und Anna gehen auf ihrer gemeinsamen Reise in München in die Oper. Dann wird Mozart ein-

mal, Wagner aber zweimal und hier vor allem mit „Tristan" genannt. Die Szene entspricht sogar völlig Peter Altenberg, der nach der Oper seine Gestalten im Kaffeehaus zusammensitzen läßt. „Und sie hatten ihre Plätze nebeneinander in der Oper, bei „Figaro", bei den „Meistersingern", bei „Tristan"; und es war ihnen, als webte sich aus den geliebten Klängen ein tönend durchsichtiger Schleier um sie alle, der sie von allen anderen Zuhörern abschied. Und sie saßen, von niemanden gekannt, an hübsch gedeckten Gasthaustischen, aßen, tranken und plauderten wohlgelaunt" (a. a. O. S. 226). Am bezeichnendsten ist schließlich Georgs Rückkunft auf Urlaub nach Wien, für seine Tätigkeit am Detmolder Hoftheater Anregungen für die Neueinstudierung des „Tristan" zu gewinnen (vgl. a. a. O. S. 403 ff.). In der Pause der Wiener Aufführung wird zwischen erstem und zweiten Akt eine sehr charakteristische Meinungsäußerung über den „Tristan" eingeschoben, die stark an Altenbergs Schätzung dieser Oper gemahnt: „James äußerte, daß er „Tristan" mehr liebe, als alle anderen Opern von Wagner, die „Meistersinger" miteinbegriffen" (a. a. O. S. 405). Überhaupt ist es nicht bedeutungslos, daß gerade „Tristan" zur seelischen Begegnung mit Georg im Augenblick, da sein Leben sich umgestellt hat, gewählt wird. Nur die Vorliebe des Dichters für gerade diese Oper, die durch symbolischen Gehalt mit dem Roman nichts zu tun haben kann, muß für ihre Wahl ausschlaggebend gewesen sein.

Offiziere

Wie bei Besprechung des Künstlermotivs angedeutet wurde, kommen andere Berufsarten nicht so günstig in Schnitzlers Schilderung weg. Zu diesen rechnet der Offizier. Die Offiziere Österreichs, Kavaliere (vgl. Werfels Bogdan in „Barbara", Bahrs Držrič in der „Rotte Korahs"), waren als Soldaten längst nicht an Zucht und Straffheit den deutschen gleich, dagegen ungleich liebenswürdiger, weicher. Sie beherrschten das Bild Wiens in ebenso starkem Maße wie das deutsche Offizierskorps die Straße deutscher Garnisonen. Ein Schriftsteller, der fast stets das Wien der Vorkriegszeit zum Hintergrund seiner Novellistik nimmt, kann notgedrungen nicht an diesen Gestalten vorübergehen, wenn er nicht den Vorwurf auf sich laden will, bedeutende Striche in seiner Zeichnung vergessen zu haben.

Im eigenen Land konnte Schnitzler den stärksten Einfluß dieser Sphäre auf die Literatur bei Saar finden. Für Duell und Selbstmord hat Saar diese Zusammenhänge mit dem Offizierswesen literarisch bereits ausführlich vorgebildet. Wenn bei Schnitzler Spielschulden Kasdas Tod durch die eigene Pistole verursachen, so erschießt sich der General von Brandenburg bei Saar, weil er sieht, daß er keine Zukunft mehr hat („Vae victis" S. 18), seine Frau ihn verlassen will und Ehebruch begeht, endlich, weil er bei der zufälligen Belauschung der Szene zwischen seiner Frau und dem Parlamentsabgeordneten erfährt, daß man ihn in den nächsten Tagen absägen wird (a. a. O. S. 32). In „Schloß Kostenitz" ist Graf Poiga-Reuhoff als Roué leichtsinnig und in seinem Vorgehen gegen Klothilde (a. a. O. S. 311 f.) Schnitzlerschen Gestalten sehr ähnlich.

Der Titel „Fräulein Else" weist auf ein Beispiel der Weltliteratur hin, bei dem die Überschrift sich auch aus Standesbezeichnung und Vornamen zusammensetzt (Strindberg „Fräulein Julie"). Die Titelgebung „Leutnant Gustl" besteht aus gleichen Bestandteilen. In der österreichischen Literatur selbst ist ihr Vorbild schon vorhanden, nämlich mit Saars „Leutnant Burda". Diese Novelle ist außerdem als Beweis heranzuziehen, um das Duell in seiner Wichtigkeit in diesem Zusammenhang herauszustellen, um zu beweisen, daß auch die historischen Beziehungen Schnitzlers auf dieses Motiv hinweisen (vgl. „Leutnant Burda", S. 69 ff.). Brandenberg („Vae Victis")

denkt einen Augenblick daran, seine Ehre mit einem Duell wieder herzustellen. Vor allen Dingen fürchtet Klothilde, ihr Gatte werde sich zur Wiederherstellung seiner Ehre einem Zweikampf mit Poiga-Reuhoff aussetzen („Schloß Kostenitz" S. 317).

Als zweiter Grund tritt die durch dieses gesellschaftliche Hervorragen eines Standes die Vorkriegszeit beherrschende, literarische Strömung hinzu. Sie zeigt sich in Novellistik, Roman und Drama, bringt das auffallende Vorkommen der Offizierstragödie und Komödie, den mit Schulden behafteten Leutnant oder Oberleutnant, im heiteren Falle die drollige Erledigung seiner Schulden, beim tragischen Schluß das Motiv der Kassation und des Selbstmords oder des Duells mit unglücklichem Ausgang. Eine Übersicht hierüber gewähren bereits die Werke von Lyrikern wie Liliencron und Schönaich-Carolath („Tauwasser", hierin speziell das Duellmotiv) und bei Dramatikern Erich Otto Hartleben „Rosenmontag" und Sudermann „Die Ehre". Auch die Erklärung für das Auftreten des Offiziersmotivs aus den literarischen Strömungen der Vorkriegsliteratur reicht bei Arthur Schnitzler nicht aus, sondern bei ihm ist zu berücksichtigen, daß er obendrein diesen Kreisen einstmals als Militärarzt nahestand. Bedenkt man zudem seine Verabschiedung aus seiner Stellung im österreichischen Heer wegen der scherzhaften Kritik, die „Leutnant Gustl" darstellt, so ist auch die weiterhin etwas ablehnende Haltung gegen Offiziere, wie sein Werk sie gibt, durchaus verständlich. Zuerst stellt er das Milieu der Offiziere im „Leutnant Gustl" (1900) dar. Bis dahin teilte er in keiner einzigen seiner Novellen einem Offizier die Hauptrolle zu. Geschieht es hier nun doch, so ist der Offizier kein Held, lediglich eine tragikomische Figur, die unterhaltend wirkt, aber menschliches Interesse nur in geringem Maß beanspruchen kann. Das Erlebnis seiner im Zusammenhang mit dieser Novelle stehenden Entlassung muß stark genug gewesen sein, um ihn zur weiteren Auseinandersetzung mit dem Offiziersstand herauszufordern. Eine fast animose Haltung bringt 1904 denn auch die „Weissagung", in der Herr von Umprecht von der Garnison erzählt, in der er die Begegnung mit dem weissagenden Juden hatte. Der Oberst und die übrigen Offiziere, die ihn in der Garnison umgaben, aufgeklärt, ungläubig und doch abergläubig beschränkt gegenüber den Weissagungen des jüdischen Taschenspielers Marco Polo, sind in öder Versumpfung und Verdumpfung vorgeführt, wenn auch durch das „polnische Nest" entschuldigt, das keine Ablenkung und Zerstreuung bietet. Aber a priori ist keiner darunter, der Höheres als Trunk und Spiel kennt und über Öde und Langeweile hinauskäme. Der einzige, der sich mit anderem beschäftigt, was inneren Halt gewähren kann, ein Kadett, der Kant und Hegel in ganzen Partien auswendig lernt, wendet sich diesen Beschäftigungen in einer Art von Wahnsinn zu und ist als so dumm vorausgesetzt, daß er implicite mit seinem Auswendiglernen nicht besser dasteht als Kinder, die sich mit einem Roman statt mit der Fibel beschäftigen. Ein anderer wird aufbrausend, nahezu unzurechnungsfähig, als ein arger Trinker, unmanierlich, ein dritter mit „eifersüchtig" und schließlich „irrsinnig" bezeichnet, und Umprecht selbst: „langweilt sich in solch ungeheuerlicher Weise, daß er fürchtet verrückt zu werden". Einer seiner besten Freunde hat sich im dritten Monat des Dortseins erschossen. Die moralische Fähigkeit, im Zusammenhalt Ablenkung von der Misere und Langeweile dieser Garnison zu finden, wird nicht einmal als Möglichkeit für die Offiziere erörtert. Der Kastengeist des Offiziersstandes erhält seine Kennzeichnung in dem Benehmen gegenüber den Juden, wie es Umprechts Worte darlegen: „daß wir uns möglichst beleidigend gegen sie benahmen, können Sie sich denken" (Bd. II, S. 226).

An sich ist die Garnisonschilderung in ihrer Trostlosigkeit außerordentlich realistisch, wie F. von Saar zeigt, der in „Ginevra" den Oberst von der österreichischen Garnison in seiner Jugendzeit einen ähnlichen Bericht geben läßt. Er sagt, die Garnison von damals müsse: „auch noch heute kein besonderer erfreulicher Aufenthaltsort sein; damals aber — in den vierziger Jahren — konnte er wahrhaft trostlos genannt werden". Über den Zeitvertreib der Offiziere weiß er auch nur von Billard, vom Spieltisch, von halben Nächten, die „bei Punsch und Glühwein" durchzecht werden. Das anspruchsvolle Auftreten des Militärs gegenüber der Zivilbevölkerung fehlt auch nicht (Saar Werke, Bd. 9, S. 166).

Wie weit gerade die ganze Garnison- und Personenschilderung im einzelnen wirkliches persönliches Erlebnis Schnitzlers ist, bleibt vorerst unkenntlich, aber er läßt Umprecht von einem Prinzen erzählen, der „mit auffallender Absichtlichkeit unseren Regimentsarzt protegierte, der ganz offenbar von Juden abstammte". Wahrscheinlich ist in der Manier der Maler hier ein Selbstporträt im Werk untergeschoben.

Im „Leutnant Gustl" steht schon die Schilderung der Garnison, die die „Weissagung" bringt. Der Prinz findet sich als „Seine Hoheit" wieder, ebenso die Trostlosigkeit der Gegend. Statt der verrücktwerdenden Offiziere trifft einige Soldaten der Sonnenstich. „Sehr leutselig war seine Hoheit, ein echter Kamerad, mit allen auf Du und Du . . . an einem Nachmittag sind einmal drei vom Sonnenstich getroffen worden . . ." (a. a. O. S. 286).

Sonst kommen die Vertreter der Hocharistokratie nicht ganz so günstig weg. Der Herzog von Sigmaringen, in der „Frau des Richters", von seiner Reise zurückgekehrt, erweist sich zunächst seinem kleinen Lande als gerecht und weise, und will die Institution der „Gartenmägdlein" abschaffen. Doch schon am Schluß der Novelle heißt es, daß er auf die Dauer um nichts besser als sein Vater bleibt.

Der Jude in der „Weissagung" aber behält in seinen ganzen Weissagungen recht. Die Offiziere, sogar Umprecht, Träger der Hauptrolle, werden somit eigentlich nur zu Marionetten, deren Weg durch diese Weissagungen vorgeschrieben ist. Die ungünstige Zeichnung geht soweit, daß Umprechts abergläubige Ängstlichkeit, als er sich weissagen lassen soll, dem Juden Grund gibt zu sagen: „Herr Leutnant haben Angst". Umprecht wird nach Gustl als zweite Leutnantsfigur festgelegt, eine Linie, die über die tragischen Gestalten von Leutnant Lorenzi in „Casanovas Heimfahrt", Kasda im „Spiel im Morgengrauen" und der verschiedenen beim Spiel in Baden beteiligten Leutnants, zu Thereses Liebhabern führt.

Hazard-Motiv. Sodann findet sich hier schon ein Motiv, das sich in ebenso ununterbrochener Reihe bis in seine Alterswerke hinein verfolgen läßt. „An Zerstreuungen gab es außer dem Dienst, der nicht immer anstrengend genug war, nur Trunk und Spiel". Die Erörterung dieses Motivs kann am besten hier mitbehandelt werden, da Schnitzler es teilweise mit den Offizieren und ihrem Auftreten verbindet. „Der Weg ins Freie" bringt eine Spielpartie zwischen Ehrenberg, Hofrat Wilt u. a., die als Folie zu einem Gespräch über Antisemitismus und über Georgs musikalische Begabung und Ehrgeiz dient. Sie wird also hauptsächlich als Ergänzung für das realistische Bild des gesellschaftlichen Abends, an dem sich die Teilnehmer getroffen haben und bei dem auch musiziert wird, herangezogen (vgl. a. a. O. S. 164f.). „Casanovas Heimfahrt" bringt im Hause Olivos, der Casanova zu sich geladen hat, eine außerordentlich ausführliche Spielszene, die aber einen ziemlichen Fortschritt seit den eben angeführten gleichartigen Szenen be-

deutet, denn hier wird bereits die Spielleidenschaft zu höchst dramatischer Wirkung gesteigert (vgl. a. a. O. S. 287 ff.). Casanova verliert erst, gewinnt dann aber, die Ricardi verlieren ihr ganzes Geld an den Marchese und Lorenzi, der Leutnant, gerät sogar in Schuld und Abhängigkeit von ihm und dann von Casanova. Hervorzuheben ist, daß dem Helden hier, also Lorenzi, kein Glück im Spiel zugesprochen wird und sich im Marchese ein Mann zeigt, der alles Geld der anderen an sich zu ziehen weiß, als Charakter aber auch schon nicht einwandfrei dasteht. Da das Spielmotiv in der Folge zum „Spiel im Morgengrauen" überleitet, ist diese Feststellung beachtenswert, denn die dortige Spielergesellschaft setzt sich aus fast den gleichen Typen zusammen, Leutnant Kasda, dem Träger der Hauptrolle, der genau wie Lorenzi erst alle Wechselfälle des Glücks durchläuft, um schließlich in riesigen Schulden zu enden und von Schnabel abhängig zu werden. Jedesmal besitzen sie schon eine bedeutende Summe, die ihnen gehört, und können dann nicht rechtzeitig aufhören. Also ist die Wiederholung sogar in der geschilderten Charakterschwäche zu finden. Der Marchese ist Vorläufer des späteren Konsul Schnabel. Das „Spiel im Morgengrauen" ist, wie später auszuführen sein wird, zum Teil aus „Leutnant Gustl" erfaßbar. Die Gestalt des Kasda aber besteht in ihren Vorbedingungen bereits in „Casanovas Heimfahrt". Dort muß Lorenzi sich die Ehrenschuld, die er dem Marchese zu begleichen hat, von Casanova entleihen und dafür sein Glück bei Marcolina, der Geliebten, im Stich lassen, eine Nacht bei ihr an den Chevalier von Saingalt verkaufen. Im Duell, als er Casanova bei der Flucht aus dem Fenster der Geliebten auflauert, fällt er wegen dieser Affaire. Schon hier ist die Gestalt des Leutnants vorhanden, der im Spiel Glück und Leben verscherzt. Nur wird er in der Charakterisierung nicht wie Kasda als Mensch wertvoll fundiert, da er für sich spielt. Jenen aber führt wenigstens Hilfsbereitschaft gegen Bogner, den Defraudanten, zum Spiel. Jedesmal erleben die Leutnants eine schmachvolle Demütigung, um zu ihrem Gelde zu kommen. Lorenzi muß sich dazu hergeben, die Geliebte zu verschachern, um allen Weiterungen zu entgehen. Kasda hat einen Bettelgang nach dem anderen zu erledigen und endlich bringt ihn eine Nacht in Leopoldinens Armen zu der Erkenntnis, daß er sich für dieses Geld überhaupt jeder Frau verkauft hätte (vgl. „Spiel im Morgengrauen" S. 216). Mit Annahme des Geldes von Casanova hat Lorenzi bewußt sich und seine Ehre verschachert. Bis ins Kleinste ist die Parallele zwischen „Casanovas Heimfahrt" und dem so viel späteren „Spiel im Morgengrauen" von Schnitzler durchgeführt. Auch „Fräulein Elses" Unglück wird durch Spielschulden ihres Vaters motiviert, für die sie von Dorsday eine entsprechende Summe beschaffen soll. Sie stellt sich vor, wie es wäre, wenn ihr Vater ins Gefängnis käme und charakterisiert ihn mit seinem Hang zum Spiel: „Er wird nicht das Herz haben, mir Vorwürfe zu machen. Er ist ja seelengut, nur leichtsinnig ist er. Sein Verhängnis ist die Spielleidenschaft. Er kann ja nichts dafür, es ist eine Art von Wahnsinn" (a. a. O. S. 49).

Duellmotiv.

Schnitzler schöpft seine Stoffe gern auf alle Realitäten hin aus. Verbindet er mit den Offizieren das Motiv des Hazardspiels, läßt er ihr Unglück aus diesem entstehen, so vervollständigt er ihr Bild durch das der Duelle. Es muß allerdings nicht nur für Offiziere, sondern auch für sämtliche übrigen Gestalten in seinem Werk aufgezeigt werden. Wieder ist es „Leutnant Gustl", dem zuerst in bedeutsamer Ausbreitung der Duellgedanke zugrunde gelegt wurde. Gustl hat nach einem Konzert ein Rencontre mit einem Bäckermeister, der im Gedränge an der Garderobe des Leutnants Säbel an-

faßt. Gustl denkt natürlich an ein Duell als Satisfaktion und ist verzweifelt, daß ihm ausgerechnet mit einem Menschen, der nicht satisfaktionsfähig, diese Sache zustoßen muß. „Gustl" steht auch mit dem „Spiel im Morgengrauen" im Zusammenhang. Beweis dafür ist, daß dort Konsul Schnabel Kasda ebenso wenig Genugtuung geben kann. Es wird sogar auch auf die Unmöglichkeit einer Lösung auf diesem Wege direkt hingewiesen, wenn Schnabel bei der Fahrt durch den Morgen Kasda fragt, ob er sich auch schon über seine Satisfaktionsfähigkeit überzeugt habe (vgl. „Spiel im Morgengrauen" S. 134).

In der „Weissagung" fürchtet sich Umprecht vor dem Eintreten des geweissagten Schicksals. Da er sich in der Vision, die ihm Marco Polo mit einer Narbe auf der Stirne vorzaubert, gesehen hat, nimmt er an, sie werde ihm durch ein Duell zugefügt werden. Das geschieht nicht, aber unter seinen Erlebnissen befinden sich Zweikämpfe: „ich habe mich als Offizier zweimal geschlagen und unter recht gefährlichen Bedingungen —" (a. a. O. S. 237). „Redegonda" (1909) ist in der Erzählung Dr. Wehwalds „die Gattin eines Rittmeisters, Baron T. vom Dragonerregiment X". Auch hier spielt der Offizier mit seiner Duellwut, in der er nach dem äußeren Schein urteilt, der gegen Dr. Wehwald zeugt, in keiner Weise eine kluge Rolle. Ironisiert wird er besonders dadurch, daß er für eine Frau ins Duell geht, die am gleichen Tag, da er sein Leben für ihre Ehre wagt, mit einem jungen Leutnant durchgeht. Durch dessen Handlungsweise werden indirekt auch wieder die Offiziere Österreichs ironisiert, denn der Leutnant achtet die Ehre seines Vorgesetzten und seine eigene Offiziersehre für nichts, wenn er mit dessen Frau entflieht. Ein Jahr später bewegt Schnitzler das Duellmotiv so stark, daß er den Abschluß des „Mörders" ebenfalls im Duell gestaltet. Alfred, der Mörder Elisens, findet, nachdem Adele ihm erklärt hat, daß sie einen anderen liebt, in seinem Zimmer den Baron vor, der für Elise vorher schon Interesse zeigte, und wird von ihm als Schurke bezeichnet. Alfred nimmt die Beleidigung zum Grund für ein Duell, sucht sich die nötigen Sekundanten und fällt, „ein Entsühnter" (vgl. a. a. O. S. 336/37). Die Auffassung, daß das Duell wirklich Sühne bietet, wird vertreten, diese mit dem Tod des Mörders gegeben. Diese Verwendung des Zweikampfs als Sühne für irgendeinen Fehltritt, Verbrechen, oder nur ehrenrührige Handlung, findet sich in den folgenden Beispielen ohne Unterbrechung. Nach den Jugendnovellen tritt das Motiv immer häufiger auf. Im „Weg ins Freie" wartet Leo nur den Tag ab, an dem er die Uniform ablegen darf, um seine Ehre wieder herzustellen (a. a. O. S. 406).

Der Begriff der Sühne.

Das Duell als Waffe des Judentums.

Am ausführlichsten trägt der „Weg ins Freie" zu dem hier behandelten Stoff bei. Zunächst hat sich Willy Eissler mit einem Offizier duelliert: „Jetzt erinnerte sich Georg, daß sich Willy vor ein paar Jahren mit Ladisc geschlagen hatte" (a. a. O. S. 18). Else Ehrenberg verbindet den Eindruck der Persönlichkeit Felicians auch mit dem Duell. „Stets hatte sie den Eindruck, als begebe er sich an einen Spieltisch, an dem es um Hunderttausende herging, zu einem Duell auf Tod und Leben oder zu einer Fürstin mit rotem Haar und einem Dolch auf dem Nachttisch" (a. a. O. S. 24). Hier ist das Zweikampfs- mit dem Glücksspielmotiv verknüpft.

Leo Golowski hat im Duell das Judentum gegen einen Grafen verteidigt: „Es ist zu einem Wortwechsel gekommen, und am nächsten Tag war dann das Duell in Klagenfurt in der Kavalleriekaserne" (a. a. O. S. 103). Endlich wird Leo von Oberleutnant Sefrang während seiner Einjährigendienstzeit, weil er Jude ist, schlecht behandelt. Kaum dienstbefreit, fordert und erschießt er ihn. Dieses Duell gibt Anlaß zu einer Erörterung zwischen

dem alten Doktor Stauber und seinem Sohn über die österreichische Justiz, denn der junge Arzt ist der Meinung, Leo werde für den Ausgang des Duells verantwortlich gemacht und verurteilt, weil er Jude sei (a. a. O. S. 383). Aber der Ausgang des Prozesses ist günstig. Die entscheidenden Worte über das Duell, fast aphoristisch zugespitzt, spricht der Dichter, als er Georg und Ralph Skelton von der für Leo stimmenden Entscheidung Mitteilung werden läßt: „Duell, lieber Skelton, ist entweder etwas viel schlimmeres oder viel besseres als vernünftig", erwiderte Willy. „Entweder ein ungeheuerlicher Blödsinn oder eine unerbittliche Notwendigkeit. Entweder ein Verbrechen oder eine erlösende Tat. Vernünftig ist es nicht und braucht es nicht zu sein. In Ausnahmefällen kann man mit der Vernunft überhaupt nichts anfangen" (a. a. O. S. 411 f.). Die ausführliche Erzählung dieser Vorkommnisse nimmt einen mehrseitigen Raum im letzten Kapitel des „Wegs ins Freie" ein (vgl. a. a. O. S. 412 ff.). In „Casanovas Heimfahrt" hat Lorenzi für Geld eine Nacht bei der Geliebten an Casanova verkauft, also sich wie im „Mörder" einer gemeinen Handlung schuldig gemacht. Wie dort Alfred die Geliebte körperlich vergiftet, so hier psychisch Lorenzi Marcolina. Er hat ihr das seelisch Entwürdigende mit dem fremden Wüstling zugemutet, verstärkt durch die Enttäuschung, die seine Gemeinheit für die liebende Frau bedeutet. Die Lösung ist gleichartig. Lorenzi lauert Casanova auf, um die Schmach, die er dulden mußte, zu rächen. Wie dort der Verbrecher, so fällt auch er hier unter seines Gegners Klinge. Damit „sühnt" er den gemeinen Vertrauensbruch und Verrat an Marcolinas Liebe. Der vorübergehend aufblitzende Gedanke Kasdas, das Duell als Ausgang aus seinem Elend zu benutzen (vgl. Spiel im Morgengrauen, S. 159), wurde schon angeführt. — Im „Mörder" war Alfred der im Duell fallende Akademiker. Inwieweit Schnitzler auch für dieses Fach das Duell als Ausgleich einer Ehrensache heranzieht, findet sich dann wieder in der „Traumnovelle". Fridolin, der Held, Arzt, wird, als er den Rathenauplatz überquert und sich dem heimatlichen Josephstädter-Bezirk zuwendet, von einigen jungen Leuten, Couleur-Studenten, angerempelt. Sein erster Gedanke ist auch wieder, einen Zweikampf anzubieten. Der Dichter erwähnt, daß Fridolin früher schon drei Säbelmensuren ausgefochten hat und einmal zu einem Pistolenduell bereit war (a. a. O. S. 198). „Er selbst hatte nie einer Verbindung angehört, aber seinerzeit ein paar Säbelmensuren ausgefochten". Diese Episode wird gleichartig erwähnt wie Umprecht und seine Duelle. Sodann ist für Fridolin bei seiner Entlarvung auf dem geheimen Maskenfest das Nächstliegende, Genugtuung „in üblicher Weise" anzubieten. Sein Gedanke ist also, sich zu schlagen. Einer seiner Gegner aber erklärt ihm, es handele sich nicht um Genugtuung, sondern um Sühne. Damit wird wieder angedeutet, daß eines der gewöhnlichen Duelle mit dem „üblichen" Ausgang, bei dem beide Partner höchstens leicht verletzt sind, nicht als Sühne aufgefaßt wird. Dafür gilt nur der tödliche Abschluß. Auch der Umstand, daß die Frau, die für Fridolin eintritt, wahrscheinlich für ihn sterben muß, weist darauf hin (a. a. O. S. 230).

Die Szene der Anpöbelung auf der Straße, das Gereiztsein des Helden darüber und seine sofortigen Gedanken an Duell finden sich früher, genau so wie in der „Traumnovelle", im „Toten Gabriel". „Zwei Herren gingen vorüber, wandten sich um und starrten Irene an. — Ferdinand war ärgerlich und entschlossen, wenn diese Ungezogenheit nur eine Sekunde länger andauerte, aufzustehen und die beiden Herren zur Rede zu stellen. Und er sah sich schon Karten wechseln, Zeugen empfangen, im Morgengrauen durch den Prater fahren, durch die Brust getroffen auf die feuchte Erde

sinken, und endlich Wilhelminen mit irgendeinem Komödianten an seinem Grabe stehen" (a. a. O. S. 292).

Das Duellmotiv ist gelegentlich auch sonst in seinem Werk nachweisbar, trägt aber nur einen episodischen Charakter. Nachdem die Offiziere zu seiner Besprechung geführt haben, müssen abschließend für diese die verschiedenen Figuren noch unter ihnen erwähnt werden, die in der hervorgehobenen ungünstigen Weise von Schnitzler in einer Art von Chargenrollen benutzt werden. So bringt er in der „Fremden" den Bruder Katharinas als Cavallerieleutnant. Zu seiner Charakteristik wird nur hinzugesagt, daß er sein Erbteil rasch durchgebracht hat. Die Mutter opferte ihr Vermögen für ihn. Als auch das nicht hilft, erschießt sich der junge Offizier kurz darauf (a. a. O. S. 208). Die Tragödie Kasdas ist hier 1903 mit den wenigen diesbezüglichen Sätzen vorgeführt — und gefühlt. Der Vater Katharinas ist ein „während des bosnischen Feldzuges in den Freiherrnstand erhobener Oberst eines Artillerieregiments". Für Leutnant Greising, Oberleutnant Wimmer und dem wegen Verfehlungen entlassenen Oberleutnant von Bogner, gelten die gleichen Bemerkungen wie für „Spiel im Morgengrauen".

Die hier durch Schnitzlers Werk gelegte Linie zieht sich ohne Unterbrechung bis in sein Alter hinein fort. Daher ist es nicht verwunderlich, daß auch „Therese" wieder die Gestalt eines Offiziers bringt, nämlich den Oberstleutnant Fabiani, ihren Vater. Dieser, allzufrüh pensioniert, zieht nach Salzburg und wird dort schließlich wahnsinnig. Die Art wie sich der Wahnsinn äußert, wird in keiner liebenswürdigen Weise von Schnitzler besprochen (vgl. a. a. O. S. 13). Sexuelle Zuchtlosigkeit tritt bei ihm als erstes auf. Wenn man dann den Wahnsinn erfährt, heißt es: „später wurde bekannt, daß er kürzlich an das Ministerium ein Gesuch um Wiedereinstellung in den Dienst mit gleichzeitiger Ernennung zum General gerichtet hatte". Erst mit dieser Feststellung wird sein Betragen wieder entschuldigt (vgl. a. a. O. S. 15).

Der Arzt. Bei Fabianis Geistesgestörtheit zeigt sich die genaue Festlegung der verschiedenen Krankheitsperioden bis zur völligen Zerstörung seines Geistes. Es liegt nahe, den Arzt Schnitzler hierfür heranzuziehen und damit erhebt sich die Frage, bis zu welchen Ausmaßen er die Gestalt des Arztes einführt, für deren Auftreten die Erklärung auf der Hand liegt.

Mit außerordentlicher Eindringlichkeit hat sich in neuerer Zeit der Beruf des Arztes im Werke Hans Carossas, des bis vor einigen Jahren in München wohnhaften Dichters, abgezeichnet. Bücher wie „Die Schicksale Doktor Bürgers", „Dr. Bürgers Ende", „Der Arzt Gion" nehmen bei ihm Arzttum, Tätigkeit des Arztes, daraus entspringende Erlebnisse und die damit in Erscheinung tretenden Handlungsschauplätze zum Vorwurf, Ordinationszimmer, am Krankenbett etc. Zieht man zum Vergleich die Werke der zeitgenössischen österreichischen Schriftsteller zu, so muß auffallen, daß der Figur und Rolle des Arztes ein relativ geringer Raum zugestanden wird. In der „Rotte Korahs" sind der Hofrat Scharizer und Dr. Beer auch sehr viel weniger in der Bedeutung ihres Berufes als in weltanschaulicher und typologisch besonderer Hinsicht dargestellt. Schnitzlers ärztlicher Beruf aber erklärt, daß fast in jeder seiner Novellen irgendwie Motive aus dem Kreis medizinischen Wissens und ärztlicher Praxis nachzuweisen sind. Zu dem Münchner Dichter steht er nicht in Beziehung. Die Betrachtung, wie sich Schnitzler in der Charakterisierung seiner Personen und in der sie umgebenden Handlung immer wieder als Arzt erweist, manchmal der Freudschule verbunden, hat Reik in „Arthur Schnitzler als Psycholog" unter-

sucht. Es bleibt also darzustellen, wie oft und in welcher Weise Schnitzler den Arzt zum Helden genommen oder zumindest als Episodenfigur verwendet hat.

Eines der bei ihm beliebtesten Motive, in Varianten für ihn unerschöpflich, ist der Arzt am Kranken- oder Sterbebett. Selten dagegen das Motiv Carossas, ihn in der Ordinationsstunde zu zeigen (vgl. „Die Schicksale Dr. Bürgers"). Sogleich mit „Sterben" bringt er Felix, der bei einem bekannten Professor sich die Gewißheit verschafft hat, daß er unheilbar leidend ist (vgl. a. a. O. S. 14). Als Folge drängt Marie den Geliebten, sich von Alfred, seinem Freunde, der auch Mediziner ist, sagen zu lassen, ob des Professors Diagnose zutrifft. Hierbei treten sie beide Alfred in dessen Sprechstunde gegenüber (vgl. a. a. O. S. 20 ff.). Diese Art den Arzt einzuführen, verläßt Schnitzler in den folgenden Werken. Schon „Ein Abschied", — wo der Mediziner allerdings nur als Nebenfigur auftritt — zeigt ihn am Sterbelager und nicht mehr im eigenen Haus. Der wartende Liebhaber verschafft sich hier durch ihn die Nachrichten über den Krankheitsstand der Geliebten, zu der er sich aus Feigheit vor dem Ehegatten nicht wagt. Emma in „Die Toten schweigen" läßt für den Verunglückten den Doktor holen. Der Kutscher denkt sogleich daran, die Rettungswache herbeizurufen. So nahe dieser Gedanke bei der ganzen Situation von Verwirrung und Ratlosigkeit liegt, ist seine Einfügung doch ein feiner Zug dafür, daß der Verfasser wie ein Arzt denkt, der sich ohne die nötigen Hilfsmittel einem Unglücksfall gegenüber sieht. Ein anderer Dichter hätte sehr wohl der in ihrer Ehre bedrohten Frau, dem angetrunkenen Kutscher — beide durch die vorübergehende wilde Fahrt noch verwirrter — nach der ersten hilflosen Frage, was nun zu tun sei, weniger überlegte Äußerungen beigelegt. Schon „Frau Bertha Garlan" hat das Motiv des Arztes am Sterbebett einer Frau wieder, Dr. Friedrich, der mit einem jungen Arzt, dem „Sekundarius des Spitals", sich bei Frau Rupius einfindet. Die Todesursache ist ein Verbrechen gegen keimendes Leben und diskreterweise deckt der Arzt diese Ursache im Gespräch mit Bertha Garlan unter der Bezeichnung „Blutvergiftung" (a. a. O. S. 178). Diese Todesursache liegt ebenfalls einem schriftstellernden Arzt sehr viel näher als einem Dichter anderer Gesellschaftskreise. Schnitzler stellt es unter Beweis, wenn er 1928 in „Therese" thematisch zum gleichen Gegenstand zurückkehrt. Therese, die das Kind nicht haben will, läuft von einer „weisen Frau zur anderen" (vgl. a. a. O. § 37 S. 118, § 38 S. 120, u. a. m.). Schließlich kommt es dann allerdings nicht zur Ausführung des immer wieder auftauchenden Vorsatzes. Auch dies ein Hinweis, daß Schnitzler in seinem Spätwerk keine Neuerung, sondern nur noch eine Synthese seines früheren Schaffens zu geben hat. Der Tod des Freiherrn von Leisenbohg, durch ein psychologisch folgerichtig durchdachtes Experiment, — das in frivolster Art mit der Stärke seiner Liebesempfindung spielt — zuwege gebracht, ist wiederum eine medizinisch-psychologische Spekulation des Arztes Arthur Schnitzler. Der medizinische Beruf ist ihm derart selbstverständlich, daß der Vermittler der Bekanntschaft zwischen dem Freiherrn von Schottenegg und dem Verfasser des schließlich das Schicksal und seine Erfüllung mitbedingendem kleinen Theaterstücks sich als „ein Freund, der seit zehn Jahren als Arzt in Meran lebt", einstellt. „Die Weissagung" hat außerdem den von den Offizieren des Regiments verachteten, dagegen von einem, dem Truppenkörper als Major zugeteilten Prinzen, protegierten Militärarzt. Das Nachwort des Herausgebers bei der gleichen Novelle erwähnt als Gewährsmann für die Glaubhaftigkeit der Geschehnisse den Arzt, der der so seltsam abschließenden

Theatervorstellung beiwohnt. Wenn in „Die Toten schweigen" der Unglücksfall zwei Rufe laut werden läßt, den nach dem Doktor und den nach der Rettungsgesellschaft, so wiederholt sich dieses Motiv im „Neuen Lied". Marie hat sich zum Fenster hinausgestürzt. Karl hört im folgenden Stimmengewirr die Worte „Holt's doch einen Doktor! . . . Was ist denn mit der Rettungsgesellschaft? . . ." Auch hier also bei gleicher Situation gleiche Folgegedanken wie bei der früheren Novelle. Im „Tod des Junggesellen" aber übernimmt aktiv wie passiv der Arzt eine der Hauptrollen. Motivisch wieder die beliebte Einführung durch den Ruf ans Sterbebett eines Menschen. Dann wieder spezifisch ärztliche Züge: zu spät kommt er zu dem Junggesellen, nur noch tot trifft er ihn an. Und nun erzählt der Diener „eine wohlbekannte Geschichte von plötzlichem Übelbefinden, Atemnot, Herausspringen aus dem Bett, Auf- und Abgehen im Zimmer, Hineilen zum Schreibtisch und wieder Zurückwanken ins Bett, von Durst und Stöhnen, von einem letzten Indiehöhefahren und Hinsinken in die Polster" (a. a. O. S. 272). Ein derartiger Krankenbericht entspringt wieder der beruflichen Schulung des Verfassers. Festzuhalten ist hier auch motivisch das Zuspätkommen bei dem Kranken, der schon tot ist, denn schon im „Sterben" trifft Alfred erst ein, als Felix schon gestorben ist. Das Motiv wiederholt sich in rascher Reihenfolge. Dr. Gräsler kommt an das Krankenbett Katharinas, der Geliebten, die am Scharlach hoffnungslos erkrankt ist, und die er trotz sorgsamster Pflege nicht mehr retten kann (vgl. a. a. O. S. 224 ff.). Das Thema findet sich übereinstimmend in Carossas „Doktor Bürgers Ende". Wie Dr. Gräsler das geliebte Wesen rettungslos hinsiechen sieht, so muß auch Dr. Bürger erkennen, daß ärztliche Kunst nutzlos ist. Entsprechend seiner größeren Liebe wirkt auf ihn das Sterben der von ihm begehrten Frau nur noch tragischer. Die Gleichartigkeit der Handlung beweist bei beiden Dichtern das nämliche Gefühl für die Problematik des ärztlichen Berufes. Die in diesem Beruf eigentlich mögliche Tragik ist, den Fremden und Fernstehenden helfen, im entscheidenden Fall aber die Nächststehenden nicht retten zu können. Das absolute Zuspät, wie es in „Tod des Junggesellen" aufgezeigt wurde, quillt in „Fräulein Else" aus der Erinnerung des Dichters wieder auf. Ein Arzt, der zu der Vergifteten, deren Zustand man nicht richtig erkennt, gerufen werden soll, wohnt stundenweit vom Hotel, dem Schauplatz, entfernt. Er wird also auch nur an das Totenbett des jungen Mädchens treten.

Besonders aber ist die „Traumnovelle" eine Wiederholung des zu spät gekommenen Arztes. Wie im „Junggesellen" wird er durch eine Botschaft geholt, genau so zur Abendzeit. Er tritt ans Totenbett des Hofrats, dessen Tochter Marianne ihm ihre Zuneigung entgegenbringt, nicht zuletzt, weil sie ihn schon länger durch die Behandlung ihres Vaters kennt. Ein zweiter Mann, Dr. Roediger, ihr Verlobter, wird als Episodenfigur dazu benutzt um aufzuweisen, daß Marianne schon vorher Erlebnisse in der Liebe gehabt hat (a. a. O. S. 290/291). Zurückzuführen ist diese Szene schon auf „Doktor Gräsler, Badearzt". Dort veranlaßt Sabine, die Tochter einer erkrankten Mutter, den Arzt zum Besuch. Ihre Beziehungen zu einem zweiten Mann in früherer Zeit bleiben ebensowenig unerwähnt. Über die Krankheit der Mutter hinweg entsteht in Gräsler und Sabine eine gewisse Zuneigung, die aber endlich ebenso hoffnungslos bleibt wie Mariannens Liebe in der „Traumnovelle". Das Gefühl, daß ein persönliches Erlebnis Schnitzlers zugrunde gelegt ist, wird man nicht los, denn Gräsler, bzw. Fridolin, sind Ärzte, jedem von ihnen stößt fast das gleiche Erlebnis zu. Die Namenswahl „Gräsler" klingt wie eine leise Andeutung, daß der Dichter sich selbst meint.

Dr. Gräsler behandelt ein an Scharlach erkranktes Kind und überträgt die Krankheit auf Katharina Rebner. Schnitzler kennt aber auch die Gefahr der Ansteckung, der der Arzt ausgesetzt ist. Sogar wieder ist ein Kind der Bazillenträger, wenn es in der „Traumnovelle" heißt: „Und wieder fiel ihm ein, daß er möglicherweise schon den Keim einer Todeskrankheit im Leibe trug. Wäre es nicht zu albern, daran zu sterben, daß einem ein diphtheriekrankes Kind ins Gesicht gehustet hatte? Vielleicht war er schon krank. Hatte er nicht Fieber? (a. a. O. S. 238).

Die Krankenberichte.

Ein Fall, in dem der Doktortitel ohne besondere Bezeichnung der Fakultät eingeführt wird, liegt mit Dr. Wehwald („Tagebuch der Redegonda") vor. Ausführlicher bringt der „Mörder" wieder den Mediziner mit dem Schiffsarzt, der Elise bei ihrem Herzleiden behandelt. Wie im „Tod des Junggesellen" findet sich, nur wesentlich ausführlicher, der Krankenbericht von Elises Leiden. Diese Linie begann mit „Sterben", wo das Auf und Ab in Felixens Krankheit von Schnitzler beobachtet und dargestellt wurde, führte dann über „Ein Abschied" zu „Frau Berta Garlan", von dort zum „Tod des Junggesellen" und endlich zum „Mörder". Hier besonders erscheint der Verfasser der Novelle als Arzt, da Alfred das Herzleiden der Geliebten dazu benutzt, sie aus dem Leben zu schaffen. Außerdem ist der Weg, den er beschreitet, um sie seelisch und körperlich in die bei ihrem Herzleiden lebensgefährliche Erregung zu bringen, medizinisch-physiologisch begründet. Schließlich wählt er Gift, als er sieht, daß der Ausgang auf diese Art ungewiß bleibt. Auch der Weg, auf dem er sich das Morphium beschafft, wie er dafür zu drei Ärzten geht, von denen ihm jeder die erlaubte Dosis verschreiben muß, damit er ein tödliches Quantum erhält, weist auf den Mediziner hin, dem dergleichen Fälle der Giftbeschaffung von Selbstmördern her geläufig sind. Die Diagnose des Schiffsarztes, der von Alfred getäuscht, notwendigerweise an einen wirklichen Herzschlag glauben muß, ist ebenfalls Erfindung des Arztes Schnitzler. Die Möglichkeit für Alfred, den an sich tüchtigen Schiffsarzt zur Verschleierung des geplanten Verbrechens zu mißbrauchen, beruht darauf, daß er von jenem Elise untersuchen und von ihm feststellen läßt, daß ihr Herzübel tödlich verlaufen kann, falls sie körperlich nicht genügend geschont wird. Als der Tod daher durch ein auf das Herz wirkendes Gift herbeigeführt wird, muß das medizinische Wissen des Arztes und auch die durch die erste Untersuchung vorgebildete Meinung, die von Alfred gewünschte Feststellung von Herzschlag ergeben, ohne daß es dem Arzt einfällt, eine unnatürliche Ursache für den Tod zu suchen. Die verschiedenen Phasen von Elisens Herzkrankheit durchlaufen in der Novelle eine ausführliche Schilderung.

In den Rahmen der Novellen, die mehr oder minder mit ausführlicheren Krankheitsberichten verknüpft sind, und handlungsmäßig zum Teil sich darin erschöpfen, gehört auch Schnitzlers erster größerer Roman „Der Weg ins Freie". Anna Rosner erwartet von Georg von Wergenthin ein Kind. Schon im ersten Kapitel werden zwei Ärzte eingeführt, Dr. Stauber und Berthold, sein Sohn, von denen der Vater berufen ist, später bei der Geburt zugegen zu sein. Das ganze Befinden Annas bis zu der Geburt wird gelegentlich in feinen Einzelzügen, aber absolut medizinisch vom Dichter betrachtet. So heißt es: Kurz nachdem Anna Georgs Geliebte geworden ist: „Es ging ihm durch den Sinn, ob nicht ihre heutige sonderbare Gereiztheit schon als ein Anzeichen des Zustandes zu deuten war, auf den sie anspielte, und Unruhe stieg in seiner Seele auf" (a. a. O. S. 157). Kurze Zeit darauf, auf einer Gesellschaft, sinkt Anna infolge ihrer veränderten Körperlichkeit in Ohnmacht: „Sie antwortete nicht und Georg bemerkte mit Befremden,

wie ihr plötzlich die Augenlider zufielen und sie zu wanken begann". Die Bemerkung Dr. Staubers, daß Anna ihr Kind wohl nie selbst nähren könne, ist ein weiterer Zug im medizinischen Bild dieser vom Dichter zur Darstellung von Georgs weltanschaulichem Reifen gezeichneten Schwangerschaftsperiode. Mit der Geburt bereichert die Figur des von Dr. Stauber zugezogenen Professors die von Schnitzler geschaffenen Arztgestalten. Gemeinsam mit Stauber ist ihm eine außerordentliche Güte in der Behandlung, die allerdings geschäftsmäßig bleibt. Von ihm wird die Geschichte der Fehlgeburt in allen möglichen Einzelzügen erklärt (S. 365). Annas überlange Wehen (S. 356), die Herztöne des Kindes, die schließlich nicht mehr zu hören sind (S. 360), die Belebungsversuche (S. 363), endlich die, „so als ob sie von einem Arzt angeordnet wäre", Beseitigung des Kinderleichnams, sind Dinge, welche ebenso wenig wie die besondere Begründung, warum das Kind tot zur Welt kam (a. a. O. S. 365), einem Dichter anderer Berufsschichten so außerordentlich nahe und noch weniger so außerordentlich geläufig in der Schilderung sein können.

Aus welcher Fakultät Dr. Bertram aus „Frau Beate und ihr Sohn" stammt, ist nicht festgelegt. Es wird wohl an einen jüngeren Arzt zu denken sein, da die Rolle des Juristen bereits an den Advokaten Frau Beates vergeben ist, die übrigen Fakultäten in des Dichters Novellistik aber so gut wie nicht in Betracht kommen. Eine Arztnovelle wie sie Carossa mit Vorliebe schafft, hat Schnitzler in „Doktor Gräsler, Badearzt", 1917, gegeben. Gräsler, Badearzt, wird durch Sabine zu deren Mutter gerufen, die von ordentlichen Ärzten nichts wissen will. Wieder einmal ist ein Kurort als einer der Hauptschauplätze der Handlung genommen. Dr. Gräsler will schließlich dort ein Sanatorium eröffnen, ein neuer Zug des Dichters, den Arzt zu umschreiben. Mit seiner Geliebten Katharina Rebner zusammen lernt er im gleichen Haus eine Witwe kennen, — in diesem Zusammenhang bemerkenswerterweise am Krankenbett eines Patienten, ihrem scharlacherkrankten Kind. Als Katharina, von der Krankheit angesteckt, schließlich gestorben ist, er bei Sabine sich jede Neigung verscherzt hat, heiratet er die Mutter des Kindes, das er rettete. Die Novelle schließt mit der Wiederaufnahme seiner Tätigkeit als Arzt am gleichen Kurort, von wo er vor der Bindung mit Sabine geflohen war. In direkter Fortsetzung der Novellen, die sich zum Mittelpunkt den Arzt nehmen, schließt sich die „Traumnovelle" 1926 an. Fridolin, Arzt, besucht seine Kranken in einer Mischung von Wirklichkeit und Traumerlebnis (vgl. a. a. O. § II, S. 189 ff.), stattet einem jungen Rechtsanwalt seine Krankenvisite ab, und wird auf seiner Runde durch die Krankensäle gezeigt. Schließlich, als sich jene fremde Frau möglicherweise für ihn geopfert hat, sucht er die Anatomie auf, um Gewißheit über ihren Tod zu erlangen. Er findet bei dieser Gelegenheit seinen Kollegen Dr. Adler dort noch vor, dessen Fleiß ihn sogar nachts noch in der Anatomie tätig sein läßt. Selbst Nachtigall, der klavierspielende Jude, hat seine medizinische Vorprüfung abgelegt.

Schnitzler kommt in seinen Motiven auch in der Nachkriegszeit nicht von den Motiven von früher los, am wenigsten vielleicht im Arzttum. Denkt man an kleine Motive, wie die bei seiner Schilderung von Unglücksfällen, wobei in „Die Toten schweigen" und im „Letzten Lied" der erste Gedanke an den Arzt auftaucht, so bestätigt er sich in diesen kleineren Dingen auch, da er in „Spiel im Morgengrauen" Kasda zuerst durch Tugut, den Regimentsarzt, finden läßt. Schließlich kommt er noch in „Therese" nicht von dem Medizinertum los. Alfred Nüllheim, der Freund von Thereses

Bruder, der sie schon auf der Schulbank liebt, wird Nervenarzt, und steht ihr in verschiedenen Lebenslagen später bei.

Besonders die Übersicht der mit an erster Stelle stehenden medizinischen Motive in Schnitzlers Werk, hier nur in der äußeren Erscheinungsform festgestellt, von Reik für den Psychologen schon 1913 klargelegt, beweist, wie unlösbar der Dichter und seine Novellistik mit seinem ursprünglichen Beruf verbunden sind und aus diesen Bindungen erfaßt werden muß.

Judentum.

Schnitzler, als Jude, konnte unmöglich an den Problemen des Judentums vorübergehen, die in Wien und Österreich vor dem Krieg dauernd aktuell waren. Auch steht er in literarhistorischem Zusammenhang mit den Motiven, die in der Ghettonovelle in Österreich vorgebildet waren. Dort wurde schon die Unterdrückung des Judentums erfaßt, die Darstellung seiner Sitten, Gebräuche und seiner Atmosphäre gegeben. Wie jene, Leopold Kompert, Hermann Schiff, Jakob Julius David u. a., die die Tendenz in die Judengeschichte (vgl. Gerhard Weise, Entwicklung und Probleme der österreichischen Novellistik im 19. Jahrhundert. S. 103) brachten, geht auch Schnitzler nicht völlig an ihr vorüber. Außerdem reiht sich Schnitzler in die Linie der jüdischen Schreiber über das Judentum ein, weil seine Zugehörigkeit zu diesem Kreis, ihm Verpflichtung scheint. Seine Ärzte sind jüdischer Herkunft (vgl. Dr. Stauber „Weg ins Freie"), Dr. Brauner („Andreas Thameyers letzter Brief"), „Fräulein Elses" Vetter, Dr. Adler („Traumnovelle"). Allein die Namengebung weist auch auf das Judentum hin, das für jüdische Namen bezeichnende Suffix „er" (vgl. die aus Städtenamen gebildeten jüdischen Hauptnamen). Schnitzlers Stellung gegenüber dem Judentum — hier wird sein Bild in der Literaturgeschichte in der Kontrastwirkung zu den in der Voruntersuchung herangezogenen Schriftstellern besonders deutlich — ist restlos freundlich, soweit er es nicht sogar, wie im „Weg ins Freie" verteidigt. Nicht immer sind seine Gestalten als Juden ausdrücklich gekennzeichnet. Zuweilen legt er sie dafür nur durch die Namensgebung fest, die in der folgenden Untersuchung deshalb auch herangezogen werden muß. Da die Probleme des Judentums von Körner bereits untersucht sind, bleibt hier nur übrig, die jüdischen Motive für die Schnitzlersche Novellistik festzustellen. Marco Polo in der „Weissagung", der erste bedeutsame Jude in Schnitzlers Werk, wird folgendermaßen eingeführt: „Er war ein Taschenspieler, und zwar der Sohn eines Branntweinjuden aus dem benachbarten polnischen Städtchen" (a. a. O. S. 227). Dieser vertreibt den Offizieren mit seinen Kunststücken die Zeit. Seine Weissagungen gehen, sowohl für den Oberst als für Herrn von Umprecht, später in Erfüllung. Auf Grund eines hypnotischen Experimentes sagt der Oberst zu ihm: „Wenn er sich den Hals gebrochen hätte, ich versichere Sie, Sie wären nicht lebendig aus der Kaserne gekommen. Nie werde ich den Blick voll Verachtung vergessen, mit dem der Jude die Bemerkung wortlos erwiderte". — Als weiterhin der Oberst den Juden in seiner Hand lesen läßt, heißt es: „Siehst Du genug, Jud?" fragte ein Oberleutnant, der ziemlich betrunken war. Der Gefragte sah sich flüchtig um und sagte ernst: „Mein Künstlername ist Marco Polo". Zweimal gibt hier der Jude den Offizieren einen scharfen Verweis, und der dem Regiment zugeteilte Prinz lobt ihn im Anschluß an die zweite Stelle: „Mein Freund Marco Polo hat scharfe Augen". Die Einstellung des Dichters liegt klar vor uns. Zu der vom Dichter vorher schon gegebenen geistigen Überlegenheit des Juden über die Offiziere tritt also noch das Lob des Prinzen um ihn zu heben. Dieser Prinz muß in der Novelle vorher schon einmal dazu dienen, den jüdischen

Regimentsarzt durch seinen Umgang gegenüber den anderen Offizieren auszuzeichnen. Deren Mentalität reagiert dafür mit doppelter Gereiztheit gegen die Juden. Das Dorf, von der Kaserne entfernt, ist jüdisch: „Umprecht erzählt: „Notgedrungen hatten wir manchmal mit ihm zu tun, der Hotelier war ein Jude, der Cafétier, der Schuster desgleichen" (a. a. O. S. 226). Wurde hier dem außerordentlich günstig beurteilten Judentum die Beschränktheit der Offiziere entgegengestellt, so nimmt Schnitzler erst recht die Partei seiner Stammesgenossen im „Weg ins Freie". Hervorzuheben ist nur die gerechte Behandlung des Stoffes, denn nicht nur die Fehler, die gegen die Juden begangen werden, sondern auch deren Fehler werden betont. Wie Hermann Bahr in der „Rotte Korahs", Werfel in „Barbara" (vgl. das Kapitel „Der Tanz des Wunderrabbi"), die Zionistenbewegung beleuchten, die in Österreich vor dem Krieg an Bedeutung gewonnen hatte, so streift auch Schnitzler die Frage. Er liefert seinen Beitrag dazu, wenn er den alten Ehrenberg nach Palästina reisen läßt, für das er schwärmt, und seine Rückkehr einen Enttäuschten zurückbringt. Die Stellungnahme des Dichters ist in diesem Roman stellenweise auch wieder seiner Auffassung in der „Weissagung" angeglichen. Wie dort Marco Polo den adeligen Offizieren gegenüber überlegen dasteht, so heißt es auch hier: „Ehrenberg war durch Willy Eissler immer sehr amüsiert. Die dunkle Empfindung, daß dieser ungarische Jude die ganze, ihm persönlich so verhaßte Feudalbande in irgendeiner Weise überlistete und zum Narren hielt, erfüllte ihn mit Hochachtung für den jungen Mann" (a. a. O. S. 85). Die Namengebung ist in diesem Roman gewollt jüdisch — es handelt sich ja auch — fast ausnahmslos — um Juden, — Sissy Wyner, Frau Oberberger, Edmund Nürnberger, Heinrich Bermann, Else und Oskar Ehrenberg, Leo und Therese Golowski, Willy Eissler und Demeter Stanzides. Anna Rosner, die Geliebte des mit seinem Bruder Felician zusammen christlichen Gegenspielers Georg, Freiherr von Wergenthin-Recco könnte, deren Zunamen Rosner entsprechend, ebenfalls im Zweifel lassen, welcher Gruppe in dem Roman sie zuzuordnen sei. Mit dem „Weg ins Freie" scheint Schnitzler, was für die Feststellung seiner Entwicklung von Bedeutung ist, über dieses Problem sich ausreichend verbreitet zu haben. Die Durchsicht seiner noch folgenden Werke auf diesen Gesichtspunkt hin ergibt keine polemische Stellungnahme mehr. Einfach durch die Namen oder irgendeine andere sachliche Feststellung wird die Zugehörigkeit zum Judentum festgelegt. Für „Fräulein Else" z. B. läßt sich der Kreis, in dem die Novelle spielt, als jüdisch feststellen, wenn man auf den Nachweis hin urteilt (vgl. das über die Beziehungen zwischen dem „Weg ins Freie" und „Fräulein Else" Gesagte), daß es sich für die Personen in dieser Novelle um die gleichen Vorbilder handelt, die für diejenigen im „Weg ins Freie", Kapitel 7, Modell gestanden haben. Dort waren es Juden, die sich mit Georg von Wergenthin gesellig zusammen fanden. Da der nämliche Kreis in „Fräulein Else" unter gleichen Bedingungen (Hotel, Tennisplatz, Klavierzimmer) vom Dichter zusammengestellt wird, sogar in namentlicher Übereinstimmung, haben ihm dieselben jüdischen Teilnehmer vorgeschwebt. Sogar der arische Vertreter entstammt in Herrn von Dorsday, wie dort Georg, dem Adel. Außerdem bekennt sich Else offen zum Judentum: „Mir sieht's niemand an.Ich bin sogar blond, rötlichblond und Rudi sieht absolut aus wie ein Aristokrat. Bei der Mama merkt man es freilich gleich, wenigstens im Reden. Beim Papa wieder garnicht. Übrigens sollen sie es merken. Ich verleugne es durchaus nicht und Rudi erst recht nicht. Im Gegenteil" (a. a. O. S. 22). Auch wäre es ihren Eltern recht gewesen, wenn sie eine jüdische Heirat eingegangen hätte. „Und es

wäre ihm ganz recht gewesen im vorigen Jahr, wenn ich den Direktor Wilomitzer geheiratet hätte, der bald fünfzig ist" (a. a. O. S. 56). Die Abkürzung Fred für Alfred (a. a. O. S. 26), wie sie von Else gebraucht wird, ist jüdisch. Nachdem hier 1926 das Judentum wieder betonter in Schnitzlers Novellen auftritt, bringt anschließend die „Traumnovelle" zwei Typen des Judentums. Dazu gehört Nachtigall, der Klavierspieler, in seinem Auftreten eine fast komische Figur (vgl. die Charakteristik a. a. O. S. 207 f.).

Eine für das Judentum kennzeichnende Episode führt der Dichter hier an. Nachtigall hat auf einer Gesellschaft sich hinreißen lassen, „einen wüsten Cancan zu spielen" und „ein zweideutiges Couplet dazu zu singen". „Der Bankdirektor verwies es ihm heftig. Nachtigall, wie von seliger Heiterkeit erfüllt, erhob sich, umarmte den Direktor, dieser, empört, fauchte, obwohl selbst Jude, dem Pianisten ein landesübliches Schimpfwort ins Gesicht, das Nachtigall unverzüglich mit einer gewaltigen Ohrfeige quittierte —" (a. a. O. S. 208). Dieser Anekdote läuft in Schnitzlers Werk im „Weg" eine zweite parallel. Sie ist für das Judentum unter sich bezeichnend. „Sie kennen doch die Geschichte von dem polnischen Juden, der mit einem Unbekannten im Eisenbahncoupé sitzt, sehr manierlich, bis er durch irgendeine Bemerkung des anderen darauf kommt, daß der auch ein Jude ist, worauf er sofort mit einem erlösten „ä soi" die Beine auf den Sitz gegenüber ausstreckt" (a. a. O. S. 175 f.). Diese beiden Anekdoten sind deshalb von Wichtigkeit, weil sie den Humoristen Schnitzler zeigen, der in der Novellistik sonst nur mit „Leutnant Gustl" vertreten ist. In der Dramatik bricht er stärker durch, was Werke wie „Literatur", „Komtesse Mizzi oder der Familientag" belegen. Für die Novellistik aber hat er über die Situationskomik des „Leutnant Gustl", die obendrein sogar so angelegt ist, daß man ihrer nicht recht froh wird, nicht hinausgefunden. Die Ursache von Gustls Seelenqual mag lächerlich sein. Diese selbst aber besteht objektiv für jeden Leser. Sie verleiht der Novelle ihren Spannungswert mehr auf Grund der peinvollen seelischen Vorgänge als wegen deren lustiger Ursache. Somit sind derartige jüdische Anekdoten viel stärker die Früchte reinen Humors als jene Novelle. Mit jener Episode ist aber für die „Traumnovelle" das Judentum nicht erschöpft. Als Fridolin nachts zur Anatomie geht, findet er dort noch Dr. Adler, den zweiten Typus dieser Novelle, den strengen, strebsamen Wissenschaftler, der im Pathologisch-anatomischen Institut sogar noch um Mitternacht tätig ist.

Endlich nimmt „Therese" verschiedentlich in einem jüdischen Hause Stellung an und verlobt sich mit Wohlschein. Doch bringt der Roman keinen bedeutsamen Beitrag mehr zum Motiv des Judentums.

Die Namengebung bei Schnitzler.

Bei jedem Dichter dürfte die Namengebung in Roman und Novelle eine Besprechung nötig haben, um irgendwie festzustellen, daß der Schriftsteller in einer Figur sich selbst gezeichnet hat, wozu die Wahl des Namens möglicherweise ein Kriterium bieten kann. Bei Schnitzler kommt eine derartige Betrachtung auch in Frage, da eine ganze Anzahl seiner Helden den so oft wie kein anderer Name wiederkehrenden Albert und Alfred tragen, deren Anfangsbuchstaben auf Arthur hinweisen. Außerdem ist das Beispiel von Richard Strauß bekannt, der im „Intermezzo" sich als Kapellmeister Robert Storch zeichnete, also auch der ihn darstellenden Figur einen Namen gab, der die Anfangsbuchstaben seines wirklichen Namens beibehielt. Der besondere Hinweis durch die Vogelbezeichnung Strauß — Storch wäre nicht mehr nötig gewesen, um ihn in seiner Schöpfung zu erkennen. Warum also sollte ein viel subjektiverer Dichter, wie Schnitzler, an diesem Mittel, sich in die Handlung einzubeziehen, vorübergehen? Es läßt sich jedoch vorerst

nicht entscheiden, wie weit er sich selbst mit Personen seines Werkes identifiziert, solange seine Selbstbiographie und damit sein Leben in den Einzelheiten nicht bekannt sind. Aber es bedarf der Erwähnung einer bestimmten Seltsamkeit in der Wahl der Vornamen. Sie zeigt sich in einer Bevorzugung von klanglich meist nicht schönen, zudem entweder außerordentlich abgegriffenen oder seltsamen Rufnamen. Bei der Bewußtheit, mit der er immer wieder derartig banale Bezeichnungen, wie sie eigentlich die unteren Gesellschaftsklassen benutzen, bevorzugt — besonders bei Frauengestalten, die fast meistens geradezu Dienstmädchennamen tragen —, ist anzunehmen, daß eine bestimmte Wirkung damit erzielt werden sollte. Wohl läßt sich sagen, daß aus Namensmoden der achtziger und neunziger Jahren noch eine Anzahl davon zu erklären sind, da erst der Krieg durch sprachreinigende Bestrebungen, gegen romanisierende Namen gerichtet, eine Wendung zum Vornamen germanischen Ursprungs brachte. Aber warum ändert der Dichter, der in seiner Novellistik gerade seit 1914 in mehrfacher Hinsicht, in Aufbau, dramatischer Spannung, Stoffgebung, Straffheit und Realistik der Gestaltung eine besondere Steigerung suchte, in dieser Hinsicht seine Prinzipien nicht? Die Ursache dürfte demnach wohl keinesfalls nur in alten Überkommenheiten liegen, sondern er wünschte diese Schlichtheit aus einem anderen Grunde. Einmal mußten sich seine Gestalten schon bei erster Nennung dem Leser besser einprägen als bei einer Belegung mit mehr oder weniger aus anderen Literaturerzeugnissen geläufigen Bezeichnungen. Sodann aber ist in der Einfachheit ein Mittel zu größerer realistischer Wirkung und Lebensnähe zu sehen. Er versucht nicht den außergewöhnlichen Einzelfall, sondern den allgemein gültigen vorzuführen. Während ersterer nur unterhält, muß dieser den Leser ergreifen, denn er kann sich selbst jederzeit darin wiederfinden, falls er sich in ähnlichen Umständen befindet. Daher dürfte Schnitzler auch die Namen mit der Absicht wählen, seine Figuren absolut so erscheinen zu lassen, daß man bei ihnen das Gefühl des Typenmäßigen und nicht des seltenen, nur einmal Vorkommenden, hat. Wahrscheinlich also ist es ein gewolltes Mittel, bis in diese Feinheiten hinein eine Art von Realismus durchzuführen. Er beleuchtet ja auch im „Spiel im Morgengrauen" nicht zufällig in allen Phasen das immer wieder wechselnde Glück des Leutnants Kasda beim Spiel. Sondern auch dort benutzt er gründliche Ausführlichkeit bis ins Kleinste als Mittel zur absoluten Glaubhaftmachung des Geschehens. Mit der liebevollen Ausgestaltung der Episoden erreicht er, daß man auch in dem versäumten Zug keinen Zufall, noch eine besondere Schicksalsbestimmtheit, sondern nur alltägliches Geschehen erblickt. Auch die Technik der Namengebung ist hier eine Hilfe zur Erzielung dieser Wirkung.

Ein kurzer Überblick über die Namen in sämtlichen Novellen bestätigt die vorstehenden Behauptungen von der gesuchten Einfachheit und Alltäglichkeit der Vornamen. „Sterben" bringt als Helden Felix, dessen Geliebte Marie und den Arzt Alfred. Während in „Blumen" und in der „Frau des Weisen" die Helden unbezeichnet gelassen sind, tragen die Frauen wieder die gewöhnlichen Namen. In erstgenannter Novelle heißt die Geliebte des Helden Gretl, in der anderen Friderike. In dem dazwischenliegenden „Abschied" heißt die Frau Anna, ihr Geliebter Albert. Im „Ehrentag" ist der Name August gewählt, dann die in jüdischen Kreisen gebräuchliche Abkürzung Fred für Alfred. Nur Emerich ist etwas seltener, dafür aber wird der unglückliche Schauspieler in dieser Novelle mit dem Vornamen Friedrich bedacht. Auch „Gustl" kommt hier schon als Abkürzung des August vor. „Die Toten schweigen" verfügt über Franz und Emma.

Mit „Andreas Thameyers letztem Brief" gerät er in die im katholischen Österreich bevorzugte und gebräuchliche Benennung nach Heiligen, zu folglich also auch sehr oft verwendete Namen. Wieder heißt seine Frau Anna, deren Schwester Friderike oder auf wienerisch Fritzi. In „Der blinde Geronimo und sein Bruder" wiederholt er den Frauennamen aus „Sterben" Marie, in „Leutnant Gustl" den August — Gustl des „Ehrentages". Gustl denkt an eine Frau, die er vielleicht nicht wiedersehen wird, Steffi, Abkürzung für Stephanie, in Wien sehr geläufig. „Die Griechische Tänzerin" besitzt eine Mathilde, deren Mann allerdings den Namen Gregor trägt, aber dafür ist er auch nicht germanischen Ursprungs. „Frau Bertha Garlan" weist einen Vornamen auf, der von da an sich verhältnismäßig oft wiederholt. Frau Rupius heißt schon wieder Anna. Die Kusine in Wien trägt den alten deutschen Namen Agathe, aber für diese einmalige Seltenheit führt er sofort die Schwägerin mit dem Namen Elly ein. Deren Mann Richard steht, nur im Klang eleganter, dem berühmten Geigenspieler, der Jugendliebe Berthas, zur Seite, der als Emil vorgestellt wird. „Das Schicksal des Freiherrn von Leisenbohg" hat eine Klara zur Heldin und deren Freundin Fanny. Unter Kläres Geliebten gibt es einen Clemens, einen Vincenz, einen Edgar, der Fürst Bedenbruck ist wieder ein Richard. Sigurd Ölse verdankt seinen schönen Namen seiner nordischen Herkunft. „Die Fremde" hat wieder einen Albert und eine Katharina. Umprecht, der Erzähler und Held der Weissagung", besitzt einen Kameraden Friedrich von Gulant. „Das neue Lied" beschäftigt sich erneut mit einer Marie, der ein Karl beigegeben ist. „Der Tod des Junggesellen" hat einen Johann. Erst im „Toten Gabriel" kommt mit Irene ein klanglich schön gewählter Name. Die Schauspielerin darin, derenthalben Gabriele Selbstmord beging, ist Trägerin eines von Männernamen abgeleiteten Frauennamens, wie es schon Friderike war, hier Wilhelmine. Wie bei Werfels „Barbara", Bahrs „Rotte Korahs" ist der Mann Ferdinand genannt. Dr. Wehwald heißt Gottfried im „Tagebuch der Redegonda". Hier allerdings wird die Phantastik der Novelle auch im Namen der Frau unterstrichen (vgl. hierzu „Casanova": Marcolina). Im „Mörder" heißt das Paar Alfred und Elise, Adele ist das junge Mädchen, das Alfreds Verderben herbeiführt. Die märchenhafteren Erzählungen der „Dreifachen Warnung" und der „Hirtenflöte" brauchen in diesem Zusammenhang nicht angeführt zu werden, da sie dem Gehalt nach weder in Handlung noch Namengebung für Realistik in Frage kommen. „Der Weg ins Freie" hat zu Helden Georg von Wergenthin und Anna, seine Geliebte. Einer seiner Freunde heißt Heinrich. Marianne und Else ergänzen in ihrer Gebräuchlichkeit die Namen der Hauptheldin.

Auch mit dem Krieg, seit dem Schnitzler sich in mancher Hinsicht bereichert, bleibt seine Namengebung unverändert, sofern er nicht zuweilen auf geradezu ungebräuchliche Namen verfällt. Einer Dionysia der „Hirtenflöte" entspricht nun eine Fortunata in einer realistischen Novelle, in „Frau Beate und ihr Sohn", der Hugo heißt. Fräulein Fallehn heißt wieder Wilhelmine, und Leonie steht an ihrer Seite. Hugos Freund ist Rudolf genannt. Dr. Gräsler verliebt sich in eine Sabine, seine Schwester war wieder eine Friderike. Das kleine Mädel, dem er kurz darauf seine Liebe schenkt, ist wieder Katharina genannt. „Casanovas Heimfahrt" bringt natürlich eine Abwechslung, wieder nur infolge der ausländischen Szenerie und Handlung. „Fräulein Else" weist neben der Titelheldin, deren Vetter Paul, wieder einen Fred, wieder eine Fritzi und eine Lotte auf. Der Rudi aus „Frau Beate" ist erneut da, dieses Mal als Elses Bruder. Auch Frau Sissy stellt keine Bereicherung der Namen dar, da sie auf Cissy im „Weg" zurück-

geht. „Die Frau des Richters" heißt Agnes, der Richter selbst Adalbert, sein mißratener Freund Tobias. Dieser trägt also wieder einen Heiligennamen wie auch der Fridolin der „Traumnovelle". Dessen Frau ist wieder eine der Gestalten, die wie Albertine mit einer Herleitung von Männernamen belegt ist, einem Verfahren, dem Schnitzler auch mit der Leopoldine des „Spiels im Morgengrauen" treu bleibt. Die männlichen Gestalten heißen hier Wilhelm, Otto, Robert und, der Bursche Kasdas eingerechnet, Joseph. Der beliebte Alfred findet sich in „Therese" wieder, deren Sohn heißt Franz. Der Schwindler, von dem sie das Kind hat, nennt sich Kasimir, ihr Bruder wieder Karl. Damit kann diese ausführliche Auswahl der Namen bei Schnitzler, die sich aus den Dramen genau so belegen lassen, abgeschlossen werden. Wenn auch schon festgestellt wurde, daß sichtlich das Bemühen vorlag, durch die alltägliche Gebräuchlichkeit der Namen die Realistik zu erhöhen, so muß doch die Kritik daran geknüpft werden, daß sie klanglich größtenteils nicht sehr glücklich gewählt sind. Allerdings ist hierfür der Dichter mit Wiener Namensmoden zu entschuldigen, da zu seiner Zeit die Namen der Fürstlichkeiten mit Vorliebe benutzt wurden, vgl. Franz, Ferdinand, Leopold, Karl, Joseph u. a. m. Auffällig ist nur die starke Wiederholung der mit A beginnenden Namen, vgl. Albert, Alfred, Adalbert, bei den Frauen dagegen mit B beginnend: Bertha, Beate, gelegentlich Brigitte. Vielleicht darf man hierbei die Behauptung anknüpfen, daß besonders bei den mit „A" beginnenden Männernamen Arthur Schnitzler einfach auf sich anspielen wollte.

Bei der Wahl der Zunamen zeigt besonders Wilhelm Raabes großes Beispiel, wie außerordentlich ausgeprägt für einen Dichter die Möglichkeit besteht, seine Figuren bereits durch den Namen zu charakterisieren, ja, ihn gleichsam zu deren Symbol zu erheben. Einige ganz wenige Beispiele aus seinen Werken, die sich aber beliebig erweitern lassen, mögen zur Erläuterung dienen. In Raabes „Schüdderump" wird Dietrich Häußler eingeführt. Seine ganze Lebensweise aber weist darauf hin, daß er am Zuchthäusler nicht weit vorbeigegangen ist. Nach seiner Rückkehr nach Krodebeck nennt er sich Edler von Haußenbleib (vgl. „Schüdderump" S. 246), ein Name, der die Beziehung zu seinem Leben weiter beibehält. Oder z. B. ist in „Else von der Tanne" die Heldin mit ihrem Namen symbolisiert. Obwohl nur die Tochter eines einfachen Magisters, wird in dem Zusatz „von der Tanne" das Adlige ihres Wesens durch eine Art entsprechenden Prädikats hervorgehoben. Zugleich ist der Begriff der Tanne Ausdruck ihrer körperlichen Schlankheit, aber auch der Düsterheit ihres Schicksals. Die Benennung des Pfarrers mit Friedemann Leutenbacher entspricht im Vornamen der Beschäftigung als Seelenhirte, im Nachnamen seiner ehrlichen Liebe zu den ihm anvertrauten Seelen, den Leuten zuWallrode in Elend, und der Name der Gegend, Elend, überbaut seinerseits wieder das gesamte Geschick der Menschen dieser Novelle. Betrachtet man Schnitzlers Namengebung nach der Möglichkeit ihres symbolischen Gehaltes, so scheint er in der eben vorgeführten Art im großen ganzen nicht gearbeitet zu haben.

Zumeist sind die Namen so gewählt, daß sich unter ihnen keine Begriffe, keine Vorstellungen besonderer Art verbergen. Dafür aber arbeitet der Dichter mit Klangfarben, wie etwa dem zweimaligen „a" in Garlan, oder aber mit italienisch gefärbten Namen, wie Blandini („Ehrentag"). Dann hat er adlige Namen, wie Wergenthin-Recco und Leisenbohg. Bei diesen wird die Fülle des Diphthongs der ersten Silbe zur Parallele der Klangwirkung des „ei" in Freiherrn herangezogen. Auch Namen wie Rupius („Bertha Garlan"), Fallehn („Frau Beate") fallen unter die Kategorie der

rein klanglich bedingten Benennungen. Schnitzler als Namensymboliker ist vielleicht nur in der „Frau des Richters" in Adalbert Wogelein, dem Richter, vertreten, der in seinem Charakter die Unbeständigkeit, das Auf und Nieder der Welle besitzt und sogar als Mensch dem Diminutiv „lein" entspricht. Schließlich läßt sich der Beleg hierfür auch in dem einen oder anderen Namen aus „Therese" bringen, wo z. B. sich durch die Verlobung Thereses mit Wohlschein scheinbar nun doch noch alles zum Guten wendet. Aber diese Möglichkeit ihres Wohlergehens ist eben nur Schein, denn Wohlschein stirbt und hat damit die ihm im Leben Thereses zukommende Rolle, seinem Namen entsprechend, zu Ende geführt. Immerhin ist die Anzahl der Belege für einen Symboliker Schnitzler in den Zunamen beschränkt, und so mögen diese Hinweise genügen. Wie weit sie in wichtigerem Zusammenhange noch gebracht werden müssen, ist in dem Kapitel über „Fräulein Else" ausgeführt.

Bibliographie

I. Zur Ästethik der Novelle.

1. Bracher Hans: „Rahmenerzählung und Verwandtes bei G. Keller, C. F. Meyer und Th. Storm". Ein Beitrag zur Technik der Novelle. Leipzig 1927. H. Haessel Verlag.

1a. Goldstein, Moritz: Die Technik der zyklischen Rahmenerzählung Deutschlands von Goethe bis Hoffmann. Berlin 1906. B. Paul

2. Heyse, Paul: Deutscher Novellenschatz, Bd. I, München, Rudolph Oldenburg o. J.

3. Hirsch, Arnold: Der Gattungsbegriff „Novelle". Berlin 1928. E. Ebering (Germanische Studien, Heft 64).

4. Pongs, Hermann: „Grundlagen der deutschen Novelle des 19. Jahrhunderts". Frankfurt a. M. 1930. Jahrbuch des Freien deutschen Hochstifts.

5. Weise, Gerhard: „Entwicklung und Probleme der österreichischen Novellistik im 19. Jahrhundert. Frankfurt a. M. 1928. Inaug.-Dissert.

II. Zu den literarischen Vorläufern Schnitzlers.

6. Ebner-Eschenbach, Marie von, Ges. Schriften. Berlin 1905. Gebr. Paetel.

7. „ „ Insbesondere: „Unsühnbar" Bd. 6.
„ a) „Das Geständnis"
„ b) „Lotti die Uhrmacherin"
„ c) „Nach dem Tode"

8. Saar, Ferdinand von, Sämtliche Werke in 12 Bdn. Insbesondere die Novellen. Herausgegeben von J. Minor und A. Bettelheim, Leipzig o. J. Max Hesses Verlag.
Insbesondere: a) „Der Excellenzherr"
b) „Ginevra"
c) „Leutnant Burda"
d) „Seligmann Hirsch"
e) „Schloß Kostenitz"
f) „Vae victis"

9. Schmidt, Erich: „Charakteristiken". Berlin 1912. Weidmannsche Buchhandlung. Hauptsächlich über J. J. David und Marie von Ebner-Eschenbach.

III. Material zur Feststellung der literarischen Motive in der erzählenden Kunst der Schnitzlerzeit, der Wiener Atmosphäre und der soziologischen Vorbedingungen.

10. Altenberg, Peter: „Was der Tag mir zuträgt", Berlin 1921. S. Fischer Verlag.

11. Bahr, Hermann: „Neben der Liebe", Wiener Sitten. Berlin 1893. S. Fischer Verlag.

12. Bahr, Hermann: „Die Rahl". Berlin 1909. S. Fischer Verlag.

13. Bahr, Hermann: „Theater". Berlin 1916. S. Fischer Verlag.

14. Bahr, Hermann: „Himmelfahrt". Berlin 1916. S. Fischer Verlag.

15. Bahr, Hermann: „Die Rotte Korahs". Berlin/Wien 1919. S. Fischer Verlag.

16. Braun, Felix: „Agnes Altkirchner". Roman in 7 Büchern. Leipzig 1927. Inselverlag.

17. Braun, Felix: „Der unsichtbare Gast". Wien 1925. F. G. Speidelsche Verlagshandlung.

18. Gleichen-Rußwurm, Alexander, Freiherr von: „Das galante Europa, Geselligkeit der großen Welt 1600/1789". Stuttgart 1919. Verlag Julius Hoffmann.

19. Gleichen-Rußwurm, Alexander, Freiherr von: „Geselligkeit, Sitten und Gebräuche der europäischen Welt 1789/1900". Stuttgart 1909. Verlag Julius Hoffmann.

20. Handel-Mazzetti, Enrica von: „Brüderchen und Schwesterchen". München 1922. Joseph Kösel, Friedrich Pustet.

21. Mahler, Gustav: „Briefe 1879/1911". Wien 1924. Paul Zsolnay Verlag.

22. Hofmannsthal, Hugo von: Gesammelte Werke, 6 Bde. Berlin 1924. S. Fischer Verlag.
23. Hofmannsthal, Hugo von: „Gedichte und kleine Dramen". Leipzig 1930. Inselverlag.
24. „Richard Strauß Briefwechsel mit Hugo von Hofmannsthal". Berlin, Wien, Leipzig 1926. Paul Zsolnay Verlag.
25. Spitteler, Carl: „Conrad der Leutnant". Jena 1906. Eugen Diederichs Verlag.
26. Werfel, Franz: „Barbara, oder die Frömmigkeit". Wien 1930. Paul Zsolnay Verlag.
27. Mann, Thomas: „Buddenbrooks". Berlin 1904. S. Fischer Verlag. *a) Zur Künstlernovelle.*
28. Mann, Thomas: „Der Tod in Venedig". Berlin 1925. S. Fischer Verlag.
29. Hartleben, Otto Erich: „Rosenmontag", „Offizierstragödie". Berlin 1900/1925. S. Fischer Verlag. *b) Zur Beurteilung des Offizierswesen.*
30. Liliencron, Detlev, Freiherr von: Ges. Werke, 8 Bde. o. O. 1911. Hrsgb.: Richard Dehmel, Schuster und Löffler.
31. Schoenaich-Carolath, Prinz Emil von: „Ges. Werke", 7 Bde. Leipzig 1907. G. J. Göschen. Speziell: „Tauwasser".
32. Sudermann, Hermann: „Dramatische Werke", 6 Bde. Stuttgart/Berlin 1923. Cotta Nachfg. Insbesondere „Die Ehre".
33. Carossa, Hans: „Die Schicksale Doktor Bürgers". Leipzig 1930. Inselverlag. *c) Zum Arzt.*
34. Carossa, Hans: „Der Arzt Gion". Leipzig 1931. Inselverlag.
35. Grillparzer, Franz: Sämtliche Werke, 5. Ausg. 20 Bde. Hrsgb. und mit Einl. versehen von August Sauer, Stuttgart 1893. Cottasche Buchhandlung. „Der Traum ein Leben". Bd. 7. *d) Zum Traummotiv.*
36. Freud, Sigmund, Prof. Dr.: „Die Traumdeutung". Leipzig, Wien: Denticke 1914. *e) Zur Namengebung.*
37. Raabe, Wilhelm: Sämtliche Werke. Berlin. Hermann Klemm Verlag A.-G. Serie I. Bd. 6. „Else von der Tanne". o. J.
38. Raabe, Wilhelm: „Schüdderump". Serie III. Bd. 1.
39. Strauß, Richard: „Intermezzo". Berlin 1924. A. Fürstner.
40. Choderlos de Laclos: „Schlimme Liebschaften". Übers. von Heinrich Mann. Leipzig 1926. Inselverlag. *f) Zur Orgie und Dirne.*
41. Dumas, Alexandre: „La dame aux camélias". Préface de Jules Janin. Nouv. éd. Entièrement rev. et corr. Paris 1864. M. Levy.
42. Hugo, Victor Marie: Sämtliche Werke. Deutsch von O. L. B. Wolff. Frankfurt a. M. 1835. Druck und Verlag von J. D. Sauerländer. „Marion de Lorme". Bd. 5.
43. Musset, Louis Charles Alfred de: „La confession d'un enfant du siècle". Paris 1836. F. Bonnaire.
44. Prévost d'Exiles, Antoine, Francois: „Histoire de Manon Lescaut et du Chevalier Des Grieux", précédée d'une notice sur l'auteur par Jules Jean. Paris 1853. Bureau de la bibliothèque choisie.
45. Zola, Emile: „Nana". München. Kurt Wolff Verlag o. J.

IV. Spezialdarstellungen über Schnitzler.

46. Körner, Josef: „Arthur Schnitzlers Gestalten und Probleme". Zürich, Leipzig, Wien 1921. Amalthea Verlag.
47. Reik, Theodor: „Arthur Schnitzler als Psycholog". Minden 1913. Bruns Verlag.
48. Specht, Richard: „Arthur Schnitzler, der Dichter und sein Werk". Eine Studie. Berlin 1922. S. Fischer Verlag.

V. Zur Schicksalsnovelle.

49. Grillparzer, Franz: „Sämtliche Werke". 5. Ausg. in 20 Bdn. Hrsgb. und mit Einl. versehen von August Sauer. Stuttgart 1893. „Die Ahnfrau", Bd. 4.

VI. Zum Nachkriegswerk Schnitzlers.

50. Balzac, Honoré de: „Die Frau von dreißig Jahren". Übers. von Hedwig Lachmann. Leipzig. 1910. Inselverlag.
51. Bartsch, Rudolf Hans: „Das Tierchen". Leipzig 1922. L. Staackmann.
52. Bartsch, Rudolf: „Elisabeth Kött". Leipzig 1909. L. Staackmann.

53. Boree, Karl Friedrich: „Dor und der September". Frankfurt a. M. 1931. Rütten & Löning.
54. Flaubert, Gustave: „Madame Bovary" moeurs de province. Edition définitive etc. Paris o. J. Bibliotèque-Charpentier Fasquelle Editeurs.
55. Fontane, Theodor: „Effi Briest", Roman. Berlin 1896/1928. S. Fischer Verlag.
56. Keun, Irmgard: „Gilgi, eine von uns". Berlin 1931. Universitas-Verlag. Deutsche Verlags A.-G.
57. Lederer, Joe: „Das Mädchen George". Berlin 1928. Universitas-Verlag. Deutsche Verlags-A.-G.
58. Lederer, Joe: „Musik der Nacht". Berlin 1930. Universitas-Verlag. Deutsche Verlags-A.-G.
59. Strindberg, August: „Elf Einakter". München 1920. Georg Müller. Insbesondere „Fräulein Julie". Übers. von Emil Schering.
60. Supf, Peter: „Amance". Jena 1931. Eugen Diederichs.
61. Thomas, Adrienne: „Die Kathrin wird Soldat". Berlin 1930. Propyläen-Verlag.
62. Wilde, Oscar: „Salome". Leipzig 1909. Tauchnitz.

VII. Schnitzlers erzählende Werke.

Dieser Arbeit liegt als Text die Ausgabe von Schnitzlers Gesammelten Werken von 1928 zu Grunde. Es wurden folgende Novellen und Romane behandelt, die hier in chronologischer Reihenfolge aufgeführt sind:

1. Sterben	1892	15. Das neue Lied	1905
2. Blumen	1894	16. Der Weg ins Freie (Roman)	1905—07
3. Ein Abschied	1895	17. Tod des Junggesellen	1907
4. Frau des Weisen	1896	18. Der tote Gabriel	1908
5. Der Ehrentag	1897	19. Das Tagebuch der Redegonda	1909
6. Die Toten schweigen	1897	20. Der Mörder	1910
7. Andreas Thameyers letzter Brief	1900	21. Die dreifache Warnung	1911
8. Der blinde Geronimo und sein Bruder	1900	22. Die Hirtenflöte	1911
9. Leutnant Gustl	1900	23. Frau Beate und ihr Sohn	1913
10. Frau Bertha Garlan	1900	24. Dr. Gräsler, Badearzt	1917
11. Die griechische Tänzerin	1902	25. Casanovas Heimfahrt	1918
12. Das Schicksal des Freiherrn von Leisenbohg	1903	26. Die Frau des Richters	1925
13. Die Fremde	1903	27. Fräulein Else	1926
14. Die Weissagung	1904	28. Spiel im Morgengrauen	1926
		29. Traumnovelle	1926
		30. Therese (Roman)	1928

Außerdem wurden zur Erhellung der Motive im erzählenden Werk die dramatischen Werke Schnitzlers herangezogen. Berlin, S. Fischer Verlag.

Lebenslauf

Als Sohn des am 14. Januar 1929 verstorbenen Privatiers A. Wiedenbrüg wurde ich am 8. November 1908 zu Frankfurt a. M. geboren. Bis zur Reifeprüfung im Jahre 1927 besuchte ich die Sachsenhäuser Oberrealschule ebenda und ab Sommersemester des gleichen Jahres die Universität Frankfurt a. M. bis Ende des Wintersemesters 1928/29. Sommersemester 1929 studierte ich in Heidelberg, Winter 1929/30 in München, um ab Sommersemester 1930 bis 1931 einschließlich wieder in Frankfurt a. M. meine Studien fortzusetzen. Ich besitze die hamburgische Staatsangehörigkeit.

Für die Anregung zur Abfassung der vorliegenden Arbeit schulde ich Herrn Professor Dr. Franz Schultz aufrichtigen Dank.

Helmut Wiedenbrüg.